

Becking, Gustav
Studien zu Beethovens
Personalstil

ABHANDLUNGEN DES SÄCHSISCHEN STAATLICHEN
FORSCHUNGSINSTITUTS FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
UNTER LEITUNG VON HERMANN ABERT
HEFT 2

STUDIEN ZU BEETHOVENS PERSONALSTIL

DAS SCHERZOTHEMA

VON

DR. GUSTAV BECKING

MIT EINEM BISHER UNVERÖFFENTLICHTEN SCHERZO BEETHOVENS



LEIPZIG 1921

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

Abhandlungen

der

Sächs. Staatl. Forschungsinstitute

zu Leipzig

Forschungsinstitut für Musikwissenschaft

unter Leitung von HERMANN ABERT

Heft II

G. BECKING: Studien zu Beethovens Personalstil

Das Scherzothema



Leipzig 1921

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Studien zu Beethovens Personalstil

Das Scherzothema

von

DR. GUSTAV BECKING

Mit einem bisher unveröffentlichten
Scherzo Beethovens



Leipzig 1921
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

Herrn Hermann Jaeger

in Bremen,

meinem verehrten Lehrer

Inhaltsübersicht

Einleitung*.

Von jeher ist in der musikalisch-kritischen Literatur die Rede beliebt gewesen, ein Tonstück sei ein »echtes« Erzeugnis seines Komponisten, oder sachlich ausgedrückt: in ihm kämen Züge zur Offenbarung, die im Gesamtumkreis der Werke des Meisters, oder doch in einer besonderen Gruppe daraus, im Vordergrund stünden und charakteristisch dafür seien, Züge, an denen die Zusammengehörigkeit der mit ihnen behafteten Einzelexemplare erkannt werden könne. Trotzdem ist unsere Kenntnis der Personalstile nur eine geringe, schwankende. Es ist bisher noch nicht gelungen, in größerem Umfange systematisch und auf Grund musikalisch-sachlicher Kriterien die Eigenart der komponierenden Persönlichkeiten, oder besser ihrer Werke, zu erfassen und gegeneinander abzugrenzen. Wenn aber jeder geübte Musiker imstande ist, nach seinem künstlerischen Eindruck mit Sicherheit personalstilistische Unterscheidungen vorzunehmen, so wird es der Musikwissenschaft nicht nur prinzipiell möglich, sondern es muß ihr auch ernste Pflicht sein, die sachlichen Substrate solcher im Musikerlebnis fußenden Urteile herauszuheben und mit Deutlichkeit zu umgrenzen.

Die vorliegende Arbeit versucht nun zur Lösung dieser Aufgaben beizutragen, indem sie eine Strecke weit in Beethovens Personalstil einzudringen sich vornimmt. Einer der besonderen Anlässe ihrer Entstehung war die Beobachtung, daß in jeder Phrase, ja in jedem Ton Beethovens, seine Eigenart ausgeprägt liege, und daß selbst in den geringsten Teilchen seiner Werke Eigenschaften eingeschlossen sein müßten, die dem Komponisten charakterisch zugehören*, und die dem Hörer ermöglichen, hier den »echten« Beethoven zu finden. Untersuchungen solcher für den Personalstil wichtigster Tatsachen dürften heute noch auf große Schwierigkeiten stoßen, da die methodischen Begriffe, in denen die Unterscheidungen geschehen müßten, nicht in dem erforderlichen Maße vorgebildet sind. Für die Erfassung der Form besitzen wir solche Hilfsmittel dagegen wohl. Wie Beethoven und seine Vorgänger die Sonate im ganzen und den Sonatensatz selbst behandelt haben, darüber sind wir durch mannigfache Forschungen gut unterrichtet, wenn auch die Wertung der Ergebnisse nicht feststeht und die Zusammenhänge der Einzelheiten mit dem Personalstil nicht in genügendem Maße geklärt sind. Stets hat die Aufmerksamkeit der Stilkritiker den Durchführungen und der thematischen

* Die Anmerkungen sind am Schluß vereinigt. Ein * verweist dorthin.

Arbeit gegolten, und es ist gelungen, in dieser Richtung Ergebnisse von großer Tragweite zu gewinnen. So spielt seit Sandbergers grundlegendem Aufsatz* das Jahr 1781 eine hervorragende Rolle in der Musikgeschichte.

In der Mitte zwischen den vielgepflegten Untersuchungen des Aufbaues ganzer Sätze und der noch fast ganz unbekannten Forschung über die in den kleinsten Formteilchen wirksamen Personalstilelemente steht die Behandlung des Themas. Wie wichtig die Inangriffnahme dieser Aufgabe gerade für Beethoven ist, für dessen Stil die Bedeutung der großen Form gewiß oftmals überschätzt worden ist, während mit der Nutzbarmachung des in den Themen Gegebenen noch kaum begonnen wurde, hat neuerdings mit Recht Gál* ausgesprochen, nachdem schon vorher vor allem W. Fischer* wichtige Handhaben zur Durchführung der Untersuchungen geboten hatte.

Drei Thementypen in Beethovens op. 1 und 2 können wohl als mit Elementen des Personalstils in hohem Grade gesättigt gelten: das Sonatenthema, wie es in der *f*moll-Sonate vorliegt, das Thema des »langsamen Satzes«, in allen Sonaten, vielleicht mit Ausnahme von op. 1[III], typisch vertreten, und das Scherzo. Während die *f*moll-Sonate am Anfang einer Reihe von Themen steht, die sich in ihren Wandlungen bis hin zur 9. Symphonie doch stets als Abkömmlinge einer Grundart darstellen, liegen die ersten Äußerungen des »echten« Beethoven im Thema des langsamen Satzes weiter zurück, wie ja schon die Verpflanzung eines Adagio aus dem Jahre 1785 in die Sonate op. 2[I] äußerlich anzeigt. Diese Sätze weisen wohl überhaupt auf Norddeutschland hin. Beethoven behält sie auch in Wien bei* und unterscheidet sich darin stark von Haydn und Mozart und den Wienern, auch von den Mannheimern. Das Scherzo aus op. 1[I] hat auch schon einen Vorgänger. Die Vorgeschichte dieses Satztypus ist jedoch ganz ungeklärt. Allgemein gilt er als die eigenste Schöpfung Beethovens. Und diese Bedeutung wird er auch dann behalten, wenn seine historischen Beziehungen einmal aufgehellt sein werden.

Mehr noch als im Sonatensatz und im langsamen Satz drückt im Scherzo das Thema dem Ganzen seinen Stempel auf. Weder ein Gegenthema noch längere nicht thematische Partien pflegen seine Alleinherrschaft zu stören. Nur lose sind die Zusammenhänge mit dem Triothema, das deutlicher abgetrennt wird als die Gegenthemen in der Sonatenform und zumeist im Beethovenschen Rondo. Bei einiger Vorsicht können die aus dem Thema gewonnenen Ergebnisse auf das ganze Scherzo angewandt werden, und es erscheint also das Scherzothema als ein günstiger Ausgangspunkt für Stiluntersuchungen, die zunächst Beethovens Themen im Auge haben.

Einer Arbeit, wie der vorliegenden, ist es natürlich nicht möglich, alle in den Scherzothemen vorfindlichen Einzelzüge der Melodik, Har-

monik, Rhythmik, des Aufbaues usw. zu registrieren. Die unendliche Fülle der Einzelheiten würde in den Tabellen das Wichtige unter Nebensächlichem verschwinden lassen. Die Aufmerksamkeit wird sich vielmehr den übereinstimmend vorhandenen Eigenschaften zuwenden, und sie wird sich ferner auf die Faktoren zu richten haben, die »im Vordergrunde stehen« und die Hauptwirkung ausmachen, hier die »Scherzowirkung«. Nicht soll geprüft werden, ob irgendwie zu früh verallgemeinerte Ergebnisse sich überall belegen und sich zur Not auch in andere Sätze hineinpressen lassen, sondern es muß immer und mit Vorsicht der eigenen Wirkung eines jeden einzelnen Scherzo nachgespürt werden, wenn Sicherheit erreicht werden soll, daß die Gründe, die Beethoven in jedem Fall dazu führten, den Namen Scherzo zu wählen, auch wirklich erfaßt und berücksichtigt sind und nicht zugunsten vorschnell definierter »Kriterien« vergewaltigt werden. Trotzdem bleibt die Aufstellung solcher die Fülle ordnender und das Mannigfaltige vereinfachender Sätze das Hauptziel unserer, wie jeder Stiluntersuchung.

Abgesehen von der Bedeutung für die Kenntnis des Beethovenschen Personalstils müssen die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung auch die Klärung einer schon seit Beethovens Lebzeiten schwebenden wichtigen Streitfrage herbeiführen: inwieweit der Komponist nämlich in bezug auf die Benennung seiner Sätze konsequent war. Ganz allgemein verwendet man in der kritischen und biographischen Literatur die Bezeichnung Scherzo viel häufiger als Beethoven es getan hat. Man spricht z. B. von den Scherzi der Symphonien, trotzdem Beethoven das Wort hier nur zweimal gebraucht. Die Beurteiler pflegen über diesen Punkt längere Erörterungen zu geben. Untereinander unterscheiden sie sich darin, wie weit sie gehen, mit Beethoven selbst ist keiner einig. Unsere Methode muß Handhaben bieten, hier zu entscheiden und festzustellen, ob es etwa Scherzi gibt, die den echten Scherzocharakter nicht tragen, und ob sonstige Sätze, die nicht oder anders benannt sind, vorkommen, die etwa den Scherzi zugerechnet werden müssen. Besonders erfreulich ist es, daß unser Resultat dazu führt, Beethovens Praxis als äußerst konsequent anzuerkennen, während den Auslegern und Kritikern in nahezu allen Fällen, wo sie vom Komponisten abweichen, nachzuweisen ist, daß sie etwas anderes im Auge haben als dieser. Daß der Begriff Scherzo, wie ihn die Romantik und auch die heutige Kunstpraxis verwendet, nicht dem Beethovenschen entspricht, ist längst erkannt*. Leider ziehen sich aber die Mißverständnisse, die aus der Verwechslung entspringen, bis in die neuesten Publikationen hinein.

An wichtige Vorarbeiten konnte unsere Untersuchung anschließen*. Von den bereits genannten sei W. Fischers Aufsatz nochmals angeführt, auf dessen methodischen Unterscheidungen die Kritik des klassischen

Stiles wird weiterbauen müssen. An früheren Werken kommt noch H. Jalowetz, »Beethovens Jugendwerke in ihren melodischen Beziehungen zu Mozart, Haydn und Ph. E. Bach«* in Betracht*. Für die Problemstellung war wichtig außer der genannten Schrift Nohls vor allem Kurths »Grundlagen des linearen Kontrapunkts«*, mit dem sich jede tiefer orientierte und methodisch strenge Stiluntersuchung prinzipiell wird auseinandersetzen müssen.

Von grundlegender Bedeutung ist jedoch das Werk Hugo Riemanns* gewesen. Aus der Beschäftigung mit seinen Theorien und Analysen ist die vorliegende Arbeit erwachsen. Das sei ausdrücklich festgestellt, zumal da leicht ein falscher Schein entstehen könnte aus der Tatsache, daß Riemanns Ansichten stets dann zitiert wurden, wenn von ihnen abgewichen werden mußte. Eine der wichtigsten Aufgaben der folgenden Untersuchungen wäre erfüllt, wenn es ihnen gelänge, den Schatz der musikwissenschaftlichen Erkenntnisse, die wir Riemann verdanken, auch unter der veränderten Problemstellung nutzbar zu machen.

Hier und dort konnten auch Beobachtungen an Begleitbewegungen angestellt werden, wie sie über Rutzs Körpereinstellungstypen hinausgehend Eduard Sievers untersucht. Für die Kenntnis der Personalstile darf von diesen Studien manch wichtiger Aufschluß erwartet werden.

Was unser engeres Thema angeht, so sucht von den zahlreichen Monographen Beethovenscher Werke nur W. Nagel* über kasuistische Scherzoerklärungen hinauszukommen. Bei der Besprechung des Mittelsatzes aus op. 14[I] erklärt er: »Das Wesen des Scherzo offenbart sich in der rücksichtslosen Gegenüberstellung von gegensätzlichen Momenten.« An verschiedenen anderen Stellen fügt er hinzu, daß die Zusammendrängung der Gegensätze gern auf knappstem Raum stattfinde, oder es heißt*: »Zeigt das Stück auch in seinen einzelnen Bildungen mancherlei Gegensätze, so treten sie doch nicht so unvermittelt nebeneinander wie in den echten Scherzi des Meisters, und so kann der fehlende Titel im Grunde genommen weiter nicht auffallen.« Es handelt sich also um ein wirkliches Scherzokriterium*, das sich aber nicht an die Themen, sondern an die durchführenden und überleitenden Partien anschließt. In den Themen finden sich unvermittelte Gegensätzlichkeiten, so wie sie Nagel im Auge hat, wenigstens nicht. Der Bau der nicht-thematischen Teile im Scherzo unterscheidet sich aber zunächst durchaus nicht von dem in den Menuetten und unbenannten schnellen Mittelsätzen. Es geht nicht an, hier Scherzokriterien gewinnen zu wollen. Nagels Ansicht ist aber weit verbreitet und entspringt wohl einer Überschätzung der Symphoniescherzi, in denen allerdings der Schwerpunkt vom Thema fortrückt, die aber zum größten Teil gar nicht einmal Scherzo heißen. So stimmen Nagels Kriterien, wie er selbst übrigens wiederholt erklärt, oftmals nicht,

und zwar gerade bei den Scherzo benannten Sätzen. Noch bei der Besprechung von op. 26 meint Nagel: »Es fehlen noch* die markantesten Seiten«, op. 28 und 31^{III} weichen überhaupt ab und op. 106 wird schon mit »anderen Scherzi aus Beethovens früheren Werken« verglichen, und es wird gefunden, daß das Scherzokriterium hier im Gegensatz zu früher nicht erfüllt ist. Zwischen op. 106 und den erstgenannten Sätzen liegen aber außer drei Kammermusikscherzi, auf die das Kriterium ebenfalls nicht zutrifft, nur die Symphonien, von denen nur die zweite und dritte ein Scherzo haben. An diesen Sätzen* werden also alle Scherzi einseitig gemessen.

Aus den Aufgaben ergibt sich von selbst die Anlage und Durchführung der vorliegenden Arbeit. Das Reinhistorische ist durchaus vermieden. Nicht die Zusammenhänge Beethovens mit der früheren und zeitgenössischen Kunst, sondern gerade die Unterschiede sollten hier wichtig sein. So ist das Kapitel, das sich mit Haydns und Mozarts Menuetten beschäftigt, in die Mitte gesetzt, nachdem bereits die Scherzocharakteristika Beethovens im allgemeinen und im Gegensatz zu den Menuetten und unbenannten schnellen Mittelsätzen besprochen sind. Eine Vergleichung der drei Personalstile, soweit sie auf diesem ganz beschränkten Gebiete möglich ist, kann dann um so leichter vorgenommen werden. Die Einzelbehandlung aller Scherzi und der in Frage kommenden anderen Sätze führt natürlich zu einer Geschichte der Scherzoeigentümlichkeiten bei Beethoven. Biographische Aufschlüsse wurden auch hier nicht angestrebt. Ferner wurden die einzelnen Sätze nicht in die Reihe der anderen Werke der betreffenden Zeiten eingeordnet, eine Aufgabe, die die noch nicht vollzogene Sichtung des Beethovenschen Schaffens nach Stilkriterien voraussetzt.

Wenn wir es uns zum Ziele setzen, zu exakten, sachlich-musikalischen Formulierungen vorzudringen, so werden damit nach verschiedenen Seiten hin Grenzen gezogen und Beschränkungen auferlegt. Einmal soll tote Abstraktion, wie sie sich so leicht bei Rückanwendung einer Theorie auf Kunstwerke ergibt, durchaus vermieden werden. Der Erlebniswert der Ergebnisse ist daher stets zu prüfen. So sollen gelegentlich stark erlebnismäßig gefärbte Phänomene von anderen Gebieten, z. B. aus der Theorie des Komischen und des Humors oder aus der Lehre von den Begleitbewegungen herangezogen werden, nicht um die Fragestellung nun ins Psychologische, Ästhetische oder Physiologische hinüberzuspielen, sondern lediglich um der Gefahr leerer Abstraktionen zu begegnen und stets in der Sphäre des Musikalisch-Bedeutungsvollen zu verbleiben. Ferner müssen, wenn wir unser Ziel nicht erweitern wollen, aber alle Betrachtungsweisen ausscheiden, die nicht zu exakten musikalischen Ergebnissen hinführen. So soll die Möglichkeit und Nützlichkeit einer Untersuchung der Ausdruckscharaktere der Themen durchaus nicht geleugnet

werden, wenn wir uns in dieser Hinsicht stark beschränken. Das bloße Auswählen und Zuerteilen des jeweils passenden Charakters wird uns hier nicht genügen können, während eine Vertiefung nach der psychologischen Seite gewiß zu wertvollen Aufschlüssen gelangen wird, die aber abseits von dem Wege liegen, den wir uns vorzeichneten. Die andere Möglichkeit, nämlich die verschiedenen Ausdruckscharaktere zu Ausgangspunkten gesonderter Untersuchungen zu machen, und nach den musikalischen Grundlagen der Erlebnisse »launiges Scherzo«, »neckisches Scherzo« usw. zu fragen, würde zwar Ergebnisse der gewünschten Art haben, aber es ist offenbar, daß ein solches Vorgehen eine starke Erweiterung unseres Problems bedeuten würde.

So wird im folgenden nur das Erlebnis »Scherzo« in den Mittelpunkt gestellt. Diese Konstante wird überall aufgesucht, ganz abgesehen davon, in welchen Verbindungen sie sich darbietet. Auch das dritte Kapitel will nur eine Geschichte der im ersten Kapitel abgeleiteten »Scherzocharakteristika« sein, nicht eine Geschichte des Scherzothemas überhaupt.

Im Anhang II wird das in der preußischen Staatsbibliothek unter »Beethoven Autogr. Gr. 23« aufbewahrte, bisher ungedruckte kleine *g*dur-Scherzo mitgeteilt. Das Werkchen findet sich eingebunden zwischen einem Adagio- und einem Allegrosatz. A. Kopfermann, der in der Zeitschrift »Musik« (I, 12) das Sammelmanuskript kurz bespricht und das Adagio veröffentlicht, nimmt an, daß die drei Stücke für ein mechanisches Werk bestimmt sind, da sie für andere Instrumente oder Instrumentkombinationen, soweit sie nach der Notierung in Frage kommen, nicht spielbar sind. Während das Manuskript das Adagio und das Allegro wahrscheinlich in der endgültigen Fassung enthält, weisen Verbesserungen und Skizzen, die im Verlauf und nach dem Ende des Scherzo vorkommen, darauf, daß Beethoven an diesem Satz noch Veränderungen anbringen wollte. Hier und dort, besonders an den Schlüssen, scheint er sich die Begleitung ausführlicher gedacht zu haben, ohne daß man aber aus den flüchtig hingeworfenen Noten auf die genaue Absicht des Komponisten schließen könnte. So wissen wir nicht, ob im fünften und dreizehnten Volltakt auf das zweite Viertel in der Begleitung ein g^1 oder eine Pause fallen sollte. Die wichtigste Veränderung betrifft den zweiten Teil des Trio. Dort bringt die spätere Fassung, wie aus verschiedenen Skizzen am Ende des Satzes ersichtlich ist, auf den ersten *d*dur-Schluß im Baß ein *c* und deutet so mit plötzlicher Verschränkung die abschließende Tonika zur Dominante der folgenden Subdominante um. Ein echt Beethovenscher Zug!

Die Scherzothemen sind im Anhang I gesammelt. Bei der Besprechung der einzelnen Sätze ist nicht jedesmal von neuem dorthin verwiesen.

Erstes Kapitel.

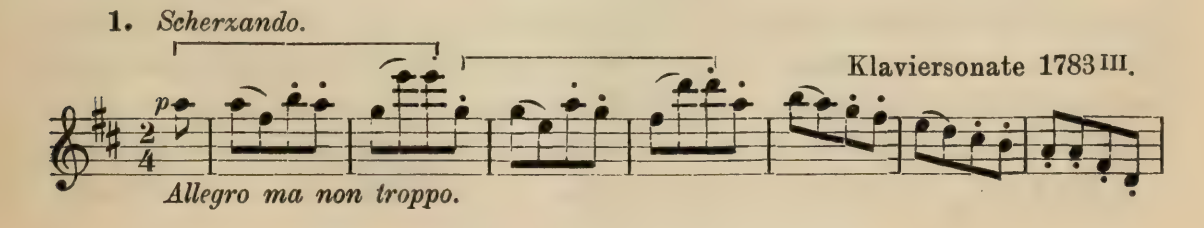
Das Scherzothema im allgemeinen. Die Scherzocharakteristika. Abgrenzung von Scherzando, Menuett und unbenannten Sätzen.

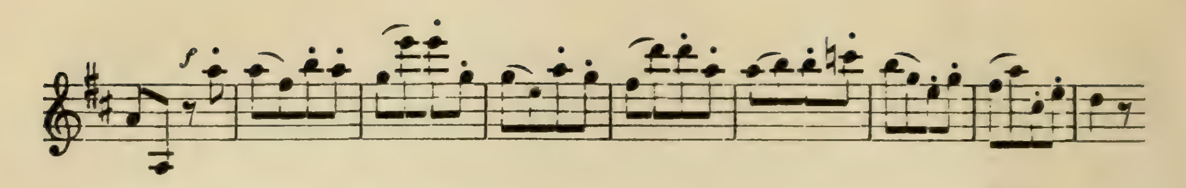
Die Vorgeschichte des Beethovenschen Scherzo vermag diese Arbeit nicht aufzuhellen. Was und wer in Bonn den jungen Musiker dazu angeregt hat, dem (posthumen) Klaviertrio in *es* dur als Mittelsatz ein Scherzo zu bestimmen, muß eine offene Frage bleiben. Die verbreitete Ansicht, das Scherzo sei aus dem Menuett entstanden, kann dagegen an Hand der Untersuchung des Scherzo selbst nachgeprüft werden.
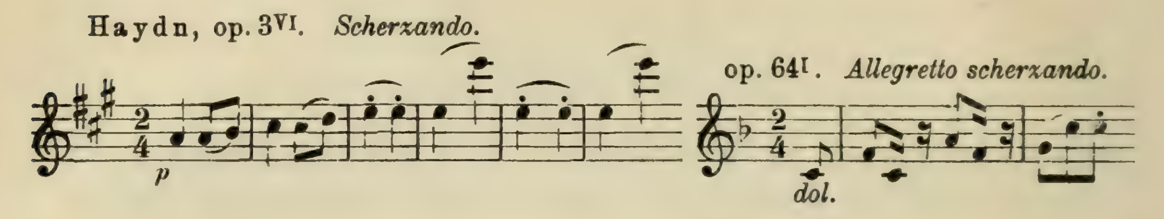
Scherzo — Scherzando.

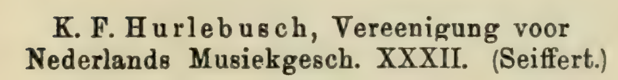
Eine prinzipielle Frage, die auch die Vorgeschichte berührt, ist die des Scherzando. Während Scherzi in der Beethoven unmittelbar vorausgehenden Literatur verhältnismäßig selten sind und auch bisher recht wenig beachtet wurden, begegnen uns Scherzando überschriebene Sätze häufiger. Die zweite Klaviersonate vom Jahre 1783, also eine der allerfrühesten Kompositionen Beethovens, enthält schon ein Scherzando. Die Bezeichnung bleibt, wenn auch in Verbindung mit Tempovorschriften, während des ganzen Schaffens des Meisters neben dem Scherzo bestehen. Vor allem tritt sie äußerst häufig, auch als Scherzoso, in den Volksliedbearbeitungen auf. Auf die Frage nach der Scherzandowirkung des frühen *d* dur-Satzes aus den Kurfürstensonaten ist die Antwort nicht schwer. Die lustig hinaufschlagende weibliche Endung des zweiten und analog des vierten Taktes verleihen dem Ganzen seinen Charakter. Sonst ist das Thema durchaus normal, es zeigt weder im Bau, noch in Modulation oder Metrik Besonderheiten. Wir haben hier eine beliebte Scherzandowendung vor uns. Einige willkürlich zusammengestellte Beispiele mögen sie belegen. Scherzi zeigen solche Züge prinzipiell nicht.

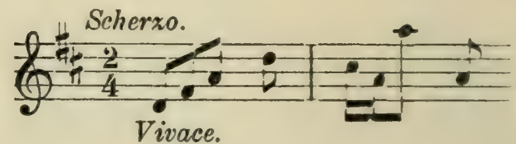
1. *Scherzando.*



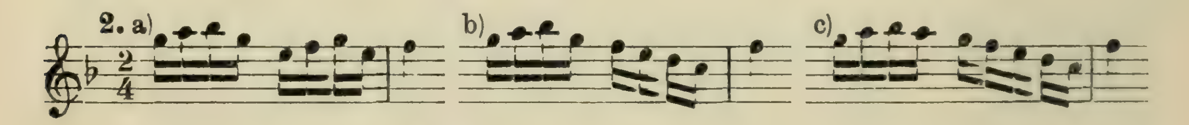








Auch das Scherzo der Haydnschen *f* dur-$^{2}/_{4}$-Klaviersonate vom Jahre 1766* ist nur ein munter dahinlaufendes Stück. Als einziger hervortretender Zug, der den Namen rechtfertigen könnte, käme die Schlußbildung in Frage. Statt etwa a) schreibt Haydn vor dem Doppelstrich b), gar vor dem letzten Schluß c).



Nach dem glatt verlaufenden Sätzchen nehmen sich die Kadenzen wie Stolpern aus. Die besondere Wirkung ist hier, wie in den ersten Beispielen, an einen lustigen Einzelzug, an eine einzelne Figur gebunden.

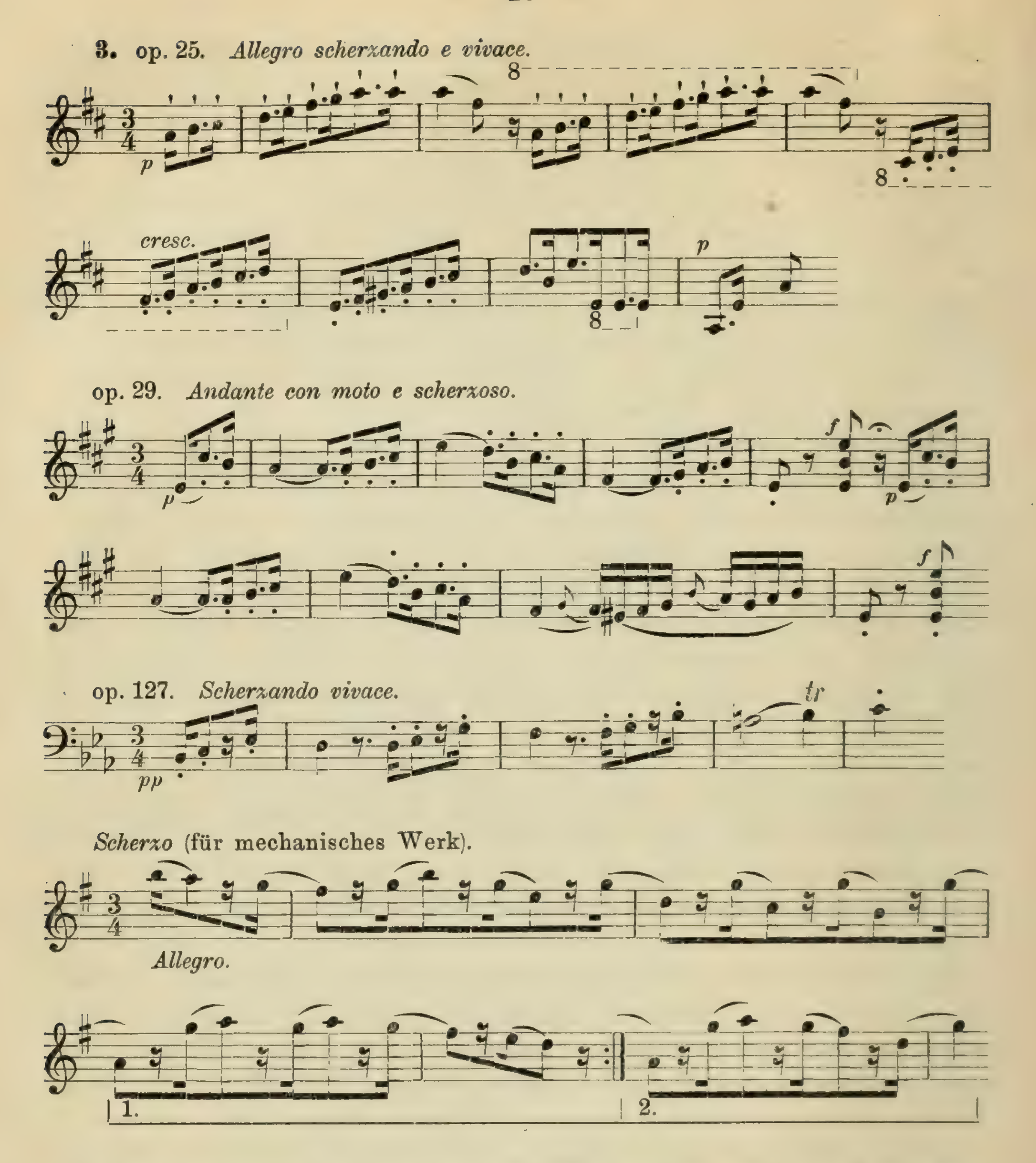
In ähnlicher Weise beruht bei vielen Beethovenschen Scherzandosätzen der eigenartige Charakter auf der rhythmischen Gestaltung des Einzelmotivs. Dieses steht im Thema durchaus im Vordergrund, wie z. B. im Allegretto scherzando der 8. Symphonie. Beliebt sind die durchgeführten punktierten Rhythmen, wie im *es* dur-Streichquartett op. 127. Der Aufbau und der Verlauf des Themas sind zumeist einfacher als in diesen beiden Fällen, sie treten den Einzelheiten gegenüber zurück.

Den Unterschied solcher Scherzandobildungen vom Scherzo kann besonders das schon erwähnte Streichquartett op. 64[1] von Haydn veranschaulichen. Hier steht vor dem Scherzando ein Menuett, das zu denjenigen des Meisters gehört, die Beethovens Scherzo am ähnlichsten sind. Beim Scherzando findet sich die Anweisung dolce, und Pohl charakterisiert den Satz als »behaglich sich wiegend«. Beides wäre bei dem Menuett

und in noch höherem Grade bei irgend einem Scherzo Beethovens völlig ausgeschlossen. Bei diesem steht das Scherzo manchen Menuetten Haydns viel näher als den eigenen Scherzandosätzen. So verdient es für unsere Frage besondere Beachtung, daß Haydn nicht nur letzte Sätze und $^2/_4$-Mittelsätze, sondern auch solche im $^3/_4$-Takt, die ausgesprochen mit dem Menuett verwandt sind, Scherzando und Scherzo genannt hat. Über das Verhältnis dieser Sätze (in den russischen Quartetten op. 33) zu Haydns Menuett wird das zweite Kapitel Näheres ausführen. Hier sei bemerkt, daß sie trotz ihrer Benennung und trotzdem ihr Einfluß in op. 18 Beethovens nachweisbar ist, im allgemeinen dessen Scherzo nicht so nahekommen wie manche Menuette Haydns.

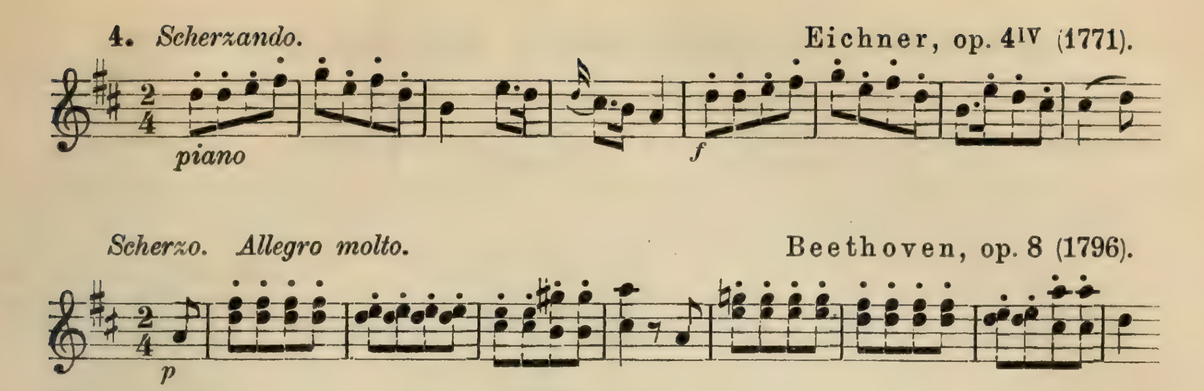
Scherzando und Scherzo sind im folgenden, dem Beethovenschen Gebrauch entsprechend, als völlig verschiedene Dinge aufgefaßt. Von »Scherzandowirkungen« wird überall dort gesprochen werden, wo ein Thema »scherzend vorzutragen« ist, wie Beethoven in der deutschen Überschrift zum Lied »Der Kuß« selbst übersetzt, und wo diese Haltung durch Hervorhebung launiger Einzelzüge, einzelner Motive, durchgeführter Rhythmen usw. erreicht wird. Die »Scherzowirkung« vermeidet all dies. Nur ganz wenige Scherzi wird man »scherzend vortragen« können. Die Scherzandoeinzelzüge fehlen dort. Wo einmal Einzelheiten hervortreten, ordnen sie sich doch letzten Endes den Scherzomerkmalen unter. Beide Charaktere sind nur bis zu einem geringen Grade miteinander verträglich, und man geht wohl nicht fehl, wenn man in der gar nicht scherzandomäßigen Außenseite der Scherzi den Grund dafür sucht, weshalb das Scherzo bisher immer ein Schmerzenskind der Erklärer gewesen ist.

Ein Scherzo sei hier schon vorweggenommen und allen anderen vorangestellt. Das kleine im Anhang II mitgeteilte Scherzo in *g*dur, wahrscheinlich für ein mechanisches Werk bestimmt*. Bei der allgemeinen Scherzountersuchung würde das Thema immerfort zu den Ausnahmen gerechnet werden müssen. Es wird daher besser gleich im richtigen Zusammenhang besprochen. Mit den eigentlichen Scherzi hat es wenig gemeinsam. Man sehe z. B. nur einmal, wieviel in jedem einzelnen Takt steht. Die Scherzi fassen sich durchweg viel kürzer, sie heben nicht jede Zählzeit im Takt rhythmisch hervor. Als Vergleich käme nur etwa der entsprechende Satz des Malinconia-Quartetts in Frage, aber auch der kann nicht als typisch gelten, da er einer kritischen Zeit des Scherzo entstammt. Die auffallende Besonderheit des kleinen *g*dur-Scherzo ist der durchgeführte punktierte Rhythmus. Damit gehört es in die Gemeinschaft derjenigen Sätze, die wir als echte Scherzando erkannten, also etwa der folgenden drei:



Wie die meisten (nicht alle) Scherzandi hat es trotz der Überschrift verhältnismäßig langsames Tempo. Von den gemeinsamen Eigenschaften der Scherzi sind in diesem Satz keine belegt. Der Grund, weshalb Beethoven die Bezeichnung Scherzando nicht anwandte, mag derselbe sein, der ihn von jeglichen Vortragszeichen absehen ließ. Man kann einem mechanischen Werk nicht vorschreiben, daß es ein Stück »scherzend vortragen« solle. Beethoven wandte also lieber die Überschrift Scherzo an, die keine Anweisung für den Vortrag enthält.

Ein Scherzando aus der Literatur vor Beethoven soll noch erwähnt werden, aus einem Quatuor Ernst Eichners*.



Der Vergleich mit dem in Beethovens Trioserenade op. 8 versteckten Scherzo liegt nahe. Eichners Satz ist nur munteren Charakters ohne besondere Scherzandomotive. Beethovens ebenfalls im $^2/_4$-Takt und in *d*dur stehendes Scherzo macht keine viel höheren Ansprüche, nur bringt es eben, was noch zu erweisen sein wird, die echte Scherzowirkung hinzu. Beide Themen gehören einer Gruppe an. Ein unmittelbarer Zusammenhang oder »Mannheimer Einfluß« soll nicht gefolgert werden. Die Ansicht von der Herkunft des Scherzo aus dem Menuett wird durch Verwandtschaftsverhältnisse wie dieses schon stark erschüttert. Das kleine Scherzo steht an ungewöhnlicher Stelle, es ist Trio in einem langsamen Satz. Ähnlich sind angeordnet das Scherzando im *d*moll-Adagio der Flötenserenade op. 25 und im Quintett op. 29 der Scherzoso überschriebene Satz im Schlußpresto. Diese beiden Themen unterscheiden sich aber durchaus nach der Scherzandoseite vom Scherzo op. 8. Immerhin liegen hier Zusammenhänge mit der älteren Kunst vor, die am Menuett vorbeiführen.

Zwei Dinge seien hier im Anschluß festgestellt, die für das Scherzo und seine Geschichte bei Beethoven wichtig sind. Einmal widerlegt das frühe Vorkommen des geraden Taktes die Legende, Beethoven habe sich erst in späteren Werken zum $^2/_4$- oder ₵-Takt »durchgerungen«. Lenz, der das Scherzo op. 8 übersieht, bringt eine lange Auseinandersetzung über diesen Punkt. Später finden wir seine Auslassungen wiederholt nachgeschrieben. Die im geraden Takt stehenden Sätze op. 9^{III}, 31^{III} und des »letzten« Beethoven brauchen also nicht vom Menuettstandpunkte aus betrachtet zu werden. Ferner ist die Verschmelzung von Scherzo und Schlußrondo in op. 14^{II} nichts Besonderes. Das Scherzo folgt damit nur der Tradition des Scherzando, übrigens auch des Menuetts.

Chronologische Tabelle der Scherzo- und verwandten Themen.

Unbenannte Sätze.	Langsame Menuette.	Schnelle Menuette.	Jahr.	Scherzi.
	1783^{III}. Sostenuto.		1782	
		Duo Degenhard. quasi Allegro. 103. — 3. Allegretto. 3. Moderato.	1791/2	Posth. *es* dur. Allegro ma non troppo. 1^{I}. Allegro assai.
		1^{III}. quasi Allegro. (87). —→	1793/4	1^{II}. Allegro. 87. Menuetto. Allegro molto. Scherzo.
14^{I}. Allegretto. 25. Allegro scherzando e vivace. 25. Allegro molto.	25. Tempo ordinario d'un M. 49^{II}. Tempo di M. Jenaer Symph. (?) Maestoso.	2^{I}. Allegretto.	1795	2^{II}. Allegretto. 2^{III}. Allegro.
7. Allegro. Bagatelle. Presto. 10^{II}. Allegretto. *e* moll-Allegretto.		8. Allegretto. (4). Allegretto. 71. Quasi Allegretto. 9^{II}. Allegro. 10^{III}. Allegro.	1796/7	8. Allegro molto. 9^{I}. Allegro. 9^{III}. Allegro molto e vivace.
18^{III}. Allegro.		18^{IV}. Allegretto. 21. Allegro molto e vivace. 18^{V}. —	1798/9	14^{II}. Allegro assai. 18^{I}. Allegro molto. 18^{II}. Allegro. 18^{IV}. Andante scherzoso quasi allegretto. 18^{VI}. Allegro.
27^{I}. Allegro molto. 27^{II}. Allegretto.	20. Tempo di M. 22. —	[26. Skizze. [24. Skizze.	1800/1	20. Allegro molto e vivace. Mech. W. Allegro. 26. Allegro molto. (23). Andante scherzoso più allegretto. 24. Allegro molto. 28. Allegro vivace. 29. Allegro.
	30^{III}. Tempo di M. ma molto moderato e grazioso.		1802	30^{II}. Allegro. 33^{II}. Allegro. 36. Allegro.
	31^{III}. Moderato e grazioso.	[55. Skizze.	1803	31^{III}. Allegretto vivace. 55. Allegro vivace.

Unbenannte Sätze.	Langsame Menuette.	Schnelle Menuette.	Jahr.	Scherzi.
	(54). In Tempo d'un M.		1804/5	
59[I]. Allegretto vivace e sempre scherzando. 59[II]. Allegretto. 67. Allegro. 60. Allegro vivace.	59[III]. Grazioso.		1806/7	
68. Allegro. 70[II]. Allegretto. 70[II]. Allegretto. 74. Presto.	[70[II]. Skizze.		1808/9	69. Allegro molto.
95. Allegro assai vivace, ma serioso.			1810/1	97. Allegro.
92. Presto. 93. Allegretto scherzando.	93. Tempo di M.		1812	96. Allegro.
			1813/7	
		[106. Allegro Skizze.	1818/9	106. Assai vivace.
109. Prestissimo. 110. Allegro molto.			1820/1	
125. Molto vivace. 127. Scherzando vivace.			1822/3	
132. Allegro ma non tanto. 130. Presto. 131. Presto. 135. Vivace.			1824/6	

Die Tabelle trennt Scherzi, langsame und schnelle Menuette und ferner unbenannte Sätze. Jede der Gruppen ist, soweit möglich, nach der Chronologie der Entstehung der Themen geordnet. Der genaue Zeitpunkt läßt sich in den meisten Fällen nicht ermitteln; er ist aber für unsere Zwecke ziemlich unwesentlich. Deshalb sind die Jahre zu Gruppen zusammengefaßt und die Reihenfolge der Werke innerhalb derselben ist verschiedentlich ganz willkürlich angenommen. Da Beethoven seine Themen manchmal jahrelang in den Skizzenbüchern bewahrte, bevor er sie einem Werke einverleibte, ergeben sich für die Tabelle seltsame Frühdatierungen, wenn durch Nottebohms Veröffentlichungen

bekanntgeworden ist, daß ein Thema in früher Notierung schon die fertige Form hat. Z. B. findet sich das Allegretto aus op. 14^{I} schon im Jahre 1795. (Nottebohm II, 59.)

Zu den Scherzi ist nicht gerechnet das Allegretto scherzo op. 107^{II} 4, eine der Volksliedbearbeitungen, wo die Überschrift offensichtlich von Scherzoso abgekürzt ist. Dagegen gehört der im Bläsertrio op. 87 (1794) enthaltene, Menuetto und Scherzo überschriebene Satz durchaus in die Reihe der Scherzi. Wie auch der benachbarte Satz aus op. 1^{II} zeigt, dessen Stimmen im Originaldruck teils Menuett, teils Scherzo heißen, steht 1793/4 die Terminologie nicht fest. Die Bezeichnung kommt im ganzen 29mal vor, 8mal für Soloklavier (darunter eine Bagatelle), 3mal in Violinsonaten, 1mal in den Cellosonaten, 4mal in den Triosonaten, 3mal in Streichtrios, 1mal in einem Bläsertrio, 4mal in den Streichquartetten, 1mal im Quintett, 1mal im Septett, 2mal in Symphonien und 1mal für ein mechanisches Werk.

In der Tabelle ist ferner noch verzeichnet der einzige Mittelsatz der Violinsonate op. 23. Sein Thema gehört durchaus zu den Scherzi. Beethoven verwendet jedoch diese Bezeichnung für alleinige Mittelsätze nicht. Das *des*dur-Allegretto der *cis*moll-Sonate ist kein Scherzo, und Lenz hat wohl recht, wenn er vermutet, daß der posthumen Triosonate in *es*dur, die noch aus Bonn stammt, ein langsamer Mittelsatz fehlt. Die gleiche Tonart der drei vorhandenen Sätze spricht dafür. In wirklich dreisätzigen Werken kommen also an Scherzi vor: in op. 23 eine Mischung von Scherzo und langsamem Satz (tonal abweichend) und in op. 14^{II} Scherzo und Rondo zu einem Satz vereinigt. Der kleine *g*dur-Satz für mechanisches Werk steht mit einem zweiten schnellen (Schluß-)Satz zusammen. Sonst gibt es auch in zweisätzigen Werken kein Scherzo. Die Bagatelle op. 33^{II} ist Einzelnummer. In Serenaden sind zwei Scherzi, im Septett in der Grundtonart und in op. 8 zufällig in der Grundtonart, als tonal kontrastierender Teil im Abweichungssatz des ganzen Werkes. Der normale Ort für das Scherzo ist aber die viersätzige Sonatenform. Durchweg findet es sich dort an dritter Stelle. Beim späteren Beethoven zeigt sich jedoch die Bevorzugung der bei Haydn beliebten Anordnungsweise: schneller Mittelsatz vor dem langsamen. In Beethovens op. 26, 69, 97 und 106 findet diese Inversion statt. Die Scherzi, die zugleich langsame Sätze oder tonal abweichende Sätze sind, op. 18^{IV}, (23), 31^{III}, sind an zweiter Stelle eingeordnet. Die Tonart der übrigen ist die des ersten Satzes, die Grundtonart. Dur statt Moll kommt in der Violinsonate op. 30^{II}, Moll statt Dur in den Sonaten op. 69 und 96 vor. Menuett und Scherzo stehen in einem Werk zusammen nicht nur in den Serenaden, sondern auch in op. 18^{IV} und op. 31^{III}. Das Menuett behauptet dort seinen angestammten Platz und die Grundtonart.

Tanz- und alleinstehende Menuette sind in der Tabelle nicht verzeichnet.

Über die Zugehörigkeit von Sätzen zur schnellen oder zur langsamen Gruppe ist kaum irgendwo ein Zweifel möglich. Die langsamen tragen die Bezeichnung Tempo di Minuetto oder Zusätze, die gemäßigtes Tempo bedeuten, grazioso oder gar sostenuto. Keine Tempoangabe hat op. 22. Das langsame Menuett ist das ganz eigentliche der Art, für die das Menuett aus »Don Giovanni« als klassischer Vertreter gilt. In Wien schreibt es z. B. der konservative Albrechtsberger*, zu dessen Menuetten sich Haydn ausdrücklich in Widerspruch setzte. Von den Mannheimern pflegen es vor allem Johann Stamitz oder etwa Holzbaur*. Auch Haydn schließt sich dieser Richtung in seinen Klaviersonaten (nur bis 1781) an, deren Menuette sich von denen der Symphonien und Quartette deutlich unterscheiden. Dort ist Haydn der Hauptvertreter des schnellen, uneigentlichen Menuetts, dessen Tempo er bis in die letzten Werke hinein fortwährend steigert. Beethoven schreibt schon in Bonn schnelle Menuette, die nicht von Haydn beeinflußt zu sein scheinen. Eins von ihnen ist Moderato überschrieben. Die Zugehörigkeit zu den schnellen Sätzen erscheint aber nicht zweifelhaft, wenn man es mit dem Moderato aus op. 30^{III} oder 31^{III} vergleicht. Auch Haydn kennt ja bei ausgesprochen uneigentlichen Menuetten, z. B. dem der Militärsymphonie (1794)*, die Bezeichnung Moderato. Man könnte noch eine Gruppe der überschnellen Menuette annehmen und ihr die Sätze zurechnen, für welche der $^3/_4$-Takt nur noch Unterteilung ist (wie im Scherzo der Eroica). Zu dieser Steigerung geht Haydn ganz selten über, trotz des Vorkommens der Vorschrift Presto. Beethoven wendet sie sofort für das Scherzo an, beschleunigt aber auch das Menuett bis zu diesem überschnellen Tempo.

In der Rubrik unbenannte Sätze sind die schnellen Mittelsätze aufgenommen, die weder Scherzo noch Menuett überschrieben sind. In Fällen, wo beide Mittelsätze Mittelcharakter haben, op. 70^{II} und 93, sind auch die Abweichungssätze berücksichtigt.

In großen Zügen gibt die Tabelle folgendes Bild. Bis zur letzten Bonner Zeit schreibt Beethoven nur dreisätzige Sonaten. Ganz früh ist ein langsames Menuett. Gegen Ende des Aufenthalts in Bonn komponiert er das erste Scherzo, und die ersten schnellen Menuette fallen in dieselbe Zeit. Beide gehen jetzt nebeneinander her, zu Beginn scheint die Grenzlinie nicht ganz festzustehen, während der Unterschied zwischen den Arten des Menuetts deutlich ist. Langsame Menuette kommen in bedeutenderen Werken nicht vor. Die »Jenaer« Symphonie würde, einerlei ob früh oder spät datiert, mit ihrem Menuetto maestoso allein stehen*. Neben den genannten Gruppen geht seit 1795 die der unbenannten Sätze, sie enthält auch die beiden in op. 10 nicht eingefügten Intermezzi. Das

Tempo entwickelt sich in den Scherzi und in den Menuetten nicht in gleicher Weise. Während es in op. 1^{I} gleich in sehr schnellen Werten einsetzt — ein einziges Allegretto fällt in die erste Zeit —, macht sich jedoch bis 1799 ein Nachlassen bemerkbar. Umgekehrt erreicht das Menuett erst mit dem Allegro molto e vivace der 1. Symphonie die schnellsten Scherzotempi.

Während des Jahres 1800 ändert sich plötzlich das Bild. Die schnellen und überschnellen Menuette, die den Scherzi bislang die Wage hielten, verschwinden vollständig*. Diese auffällige Erscheinung tritt dort auf, wo Lenz aus ganz anderen Gründen die zweite Stilperiode einsetzen läßt. Nach dem Jahre 1800 finden sich nur noch langsame Menuette in Beethovens Sonatenwerken. Zuerst greift der Komponist das Menuett der kleinen *g* moll-Sonate wieder auf. Die viel beredete Übereinstimmung der Sätze in Sonate und Septett hat an dieser Stelle also besondere Bedeutung. Nur noch einmal, in der folgenden Sonate op. 22, vertritt das Menuett den schnellen Mittelsatz. Später haben beide Mittelsätze, soweit überhaupt vorhanden, Mittelcharakter. In op. 70^{II} trägt nur der Entwurf die Bezeichnung Menuett. Mit der 8. Symphonie erlischt auch das langsame Menuett in den zyklischen Werken.

Die Scherzoproduktion bleibt nach 1800 zunächst auf der Höhe der vorhergehenden Jahre. Bis op. 28 sind die Tempi außerordentlich schnell, dann folgen auffallenderweise nacheinander vier Allegri. Von den sechs Duo- und Solosonaten op. 30 und 31 haben nur zwei ein Scherzo, die Klaviersonaten op. 27 enthalten überhaupt keines. Auch in den folgenden großen Sonaten finden sich Scherzi nicht. Mit der 2. und 3. Symphonie schließt diese Spalte der Tabelle vorläufig ab. In weiten Abständen folgen noch je ein Scherzo in je einer Cello-, Trio-, Violin- und Klaviersonate. In den Symphonien und Quartetten kommt der Name nicht mehr vor.

Die unbenannten Sätze überwiegen also von der 3. Symphonie ab und bleiben zuletzt ganz allein übrig. Von 1813—1817 sind überhaupt keine hierhergehörigen Sätze zu verzeichnen. Auf die Fragen, die sich aus diesem übersichtlichen und anscheinend so folgerichtig gegliederten Entwicklungszug ergeben, den man bei den meisten anderen Komponisten vergeblich suchen wird, Antworten zu finden, wird die Aufgabe unseres letzten Kapitels sein.

Länge der Themen. Taktbestimmung. Taktarten.

Die Abgrenzung des Themas macht in eigentlichen Sonatensätzen oft große Schwierigkeiten. Es ist nicht immer ohne weiteres möglich, die Grenze zwischen Thema und Evolution zu finden. Die Themen der anderen Sätze der Sonate sind leichter zu bestimmen, am bequemsten

bei den schnellen Mittelsätzen, wenn sie wenigstens in gewöhnlicher Liedform mit Trio geschrieben sind. Durch den Doppelstrich und die Reprise ist die Abteilung des Themas von selbst gegeben. Ausgeschriebene Wiederholungen mit geringfügigen Änderungen der ersten Gestalt bieten natürlich keine Hindernisse. Nie braucht man für das Thema über die natürliche Grenze des Doppelstrichs hinauszugehen. H. Riemann will im zweiten Satz von op. 110 die ersten acht Halbtakte nach der Wiederholung noch zum Thema rechnen, jedoch erscheint seine Motivierung nicht stichhaltig gegenüber der abtrennenden Kraft der Reprise. Nur selten steht vor dem Doppelstrich mehr als das eigentliche Thema, wie z. B. in op. 1^I. Auch dort macht die Ablösung keine Mühe. Sätze mit abweichender Form sind einmal die fugierten, wie op. 18^IV und 125, wo für uns das Thema des Fugato in Betracht kommt, zweitens die rondomäßig gebauten, wie op. 14^II und 31^III. Das erste Ritornell ist hier schon ein kleiner Formteil der Bauart A B A. B bedeutet den meist motivisch lose gefügten mixolydischen Mittelsatz. Da die Scherzi großenteils eine ähnliche mixolydische Partie nach dem Doppelstrich haben, so wäre also nur das erste A zum Scherzothema der gewöhnlichen Form in Parallele zu bringen.

Die Beantwortung der Frage nach der Länge der Themen setzt Klarheit für den Begriff des Taktes voraus. Es genügt nicht, die Taktstriche zu zählen, und es ist sicher, daß die rhythmischen Verhältnisse im Scherzo der 3. Symphonie ganz andere sind als etwa im dritten Satz der Violinsonate op. 96, trotzdem in beiden Fällen der $^3/_4$-Takt vorgezeichnet ist. H. Riemanns Theorie beseitigt die Schwierigkeiten nicht restlos. Ihre Takte sind einseitig nur »von unten« bestimmt durch das physiologische Einheitsmaß der Zählzeiten. Es gibt strenggenommen keine Wahl. Die ganze Reihe der rhythmischen Werte von den Zählzeiten bis zur Periode ist auf physiologischer Grundlage festgelegt. Nur in wenigen Grenzfällen kann verschiedene Deutung möglich sein. Da die sich ergebenden Gruppen nun keineswegs immer acht Takte, sondern eventuell nur vier, oder auch sechzehn Takte aufweisen, kommt Riemann in Zwiespalt mit der 8taktigen Periode, die seiner Meinung nach dem musikalischen Hören überhaupt zugrunde liegt, und die also »von oben« festgelegt ist. Drittens werden gewisse inhaltliche Forderungen, hauptsächlich harmonischer Art, an eine Periode gestellt, und zugleich an deren Einzelteile, Takte usw., und diese inhaltlichen Bestimmungen wären ihrerseits wieder allein geeignet, die Periode eindeutig abzugrenzen. Das praktische Ergebnis der verschiedenen Definitionen ist natürlich stets ein Kompromiß, der nicht mit allen Prinzipien im Einklang stehen kann. Auf die Schwierigkeiten, in die Riemann gerät, und aus denen er sich stets unter Berufung auf das musikalische Gefühl zu befreien versteht,

hat der Aufsatz »Hören und Analysieren«* ausführlich hingewiesen*. Riemann kennt nur die Reihe: Unterteilung — Zählzeit — Takt — Gruppe — Halbsatz — Periode. Ist eines der Glieder bestimmt, so stehen auch die anderen fest. Rechnet Riemann also, wie so häufig, nach Takten als Zählzeiten, so werden die rhythmischen Werte innerhalb der notierten Takte zur »Unterteilung«. Prägt man so einen $^3/_4$- zum $^6/_4$-Takt um, so müßte auch auf je zwei Takte der Notierung nur ein wirklicher Taktschwerpunkt kommen, und die Schwerpunkte müßten sich regelmäßig mit gleichen Abständen wiederholen. Sicherlich ist das oft der Fall. Oft zeigt sich aber auch bei dem Versuch, die Reihe durchzuführen, daß sich die wirklichen Verhältnisse nicht in den Schematismus zwängen lassen. Gerade im Scherzo der Eroica, wo so offensichtlich doppeltaktige Werte zugrunde liegen, ordnen die Schwerpunkte sich nicht nach dem $^6/_4$-Takt. Auch Mozartsche Sätze sträuben sich durchweg gegen die Umordnung. Es geht eben nicht an, von den kleinsten bis zu den größten rhythmischen Werten überall die gleichen Verhältnisse zugrunde zu legen. Eine aus zwei $^3/_4$-Takten bestehende Taktart ist eben anders konstruiert als ein $^6/_4$-, der in Parallele mit einem $^6/_8$-Takt steht.

Wir werden uns daher mit H. Riemanns Analysen nicht überall zufrieden geben können und uns immer fragen müssen, ob durch die Annahme einer Taktart und eines Metrums nicht Unnatürlichkeiten entstehen, vor allem aber, ob keine wichtigen Unterteilungen vergewaltigt werden.

Sieht man von metrischen Abweichungen ab, so umfaßt der Umfang fast aller Themen acht Takte. Die Fugenthemen sind kürzer, und auch das *f*moll-Thema aus op. 110 wird man nicht mit Beethovens Notation für 8taktig halten können. Daran vermag auch nichts zu ändern, daß man es auf acht Takte bringen kann, wenn man die Wiederholung mitrechnet. Im Gegensatz dazu dürfen aber trotz des schnellen Tempos die $^2/_4$-Takte im kleinen Scherzo op. 8 nicht zu größeren Takteinheiten zusammengefaßt werden. Die meisten Scherzi und unbenannten Sätze, auch einige Menuette, können aber von der 16taktigen Notation auf acht wirkliche Takte zurückgebracht werden.

Der gerade Takt ist also für die Scherzi nichts Ungewöhnliches. Durch die Zählweise nach ganzen Takten tritt er stark in den Vordergrund, in op. 9^{III} sind die zusammengesetzten Takte vorgeschrieben, $^6/_8$. $^2/_4$ ist vor op. 31^{III} schon in op. 8 da. Statt der üblichen Viertel sind in op. 14^{II} und op. 18^{IV} Achtel notiert.

Metrik.

Die Untersuchung der metrischen Verhältnisse führt zu wichtigen Ergebnissen. Die Perioden des Scherzothemas sind zumeist in völliger Symmetrie gebaut. Wie die weitere Motivanordnung auch sei, die Takte

folgen einander fast überall in schlichtem Wechsel von leicht und schwer, in Gruppen und Halbsätze von gleicher Länge zusammengefaßt. Taktwiederholungen und Dehnungen im Innern der Periode kommen überhaupt nicht vor. Verschränkungen und Zusammenschiebungen finden sich zwar, aber bleiben doch vereinzelt. Am bekanntesten ist die Halbsatzverschränkung im Scherzo der Eroica. Ähnliches zeigen op. 1^{II} und 18^{I}. Ziemlich abweichend ist das Scherzo des ersten Bonner *es* dur-Trios, das den Vordersatz wiederholt und unter Auslassung eines leichten Taktes den Nachsatz nur 3taktig bildet. Daran schließen sich weitausgeführte Anhänge, die gar zur Evolution auswachsen. Anhänge sind späterhin selten, sie finden sich noch in op. 1^{III}, 9^{III}, 31^{III}.

Während sonst die Tatsache, daß eine Periode nicht schlicht gebaut ist, besondere Vermerkung verdient, gilt hier das Umgekehrte. Der größte Teil der Menuette Haydns und Mozarts rechnet mit den starken Wirkungen der gedehnten und ausgeweiteten Periode. Bei Haydn sind es vor allem Taktwiederholungen und Anhänge in der Periode und am Schluß, bei Mozart vielfach einander entsprechende Glieder von verschiedener Länge. Dem setzt Beethoven sein Scherzo mit völlig regelmäßig gebautem metrischem Verlauf entgegen, unter völligem Verzicht auf das bei seinen Vorgängern so beliebte Mittel der Periodenerweiterungen.

Die langsamen Menuette stimmen hierin mit den Scherzi überein, auch sie sind schlicht 8taktig, mit Ausnahme des letzten in der 8. Symphonie, dessen Vordersatz nur zwei Takte zählt, während der Nachsatz wiederholt wird. Auch das ist aber keine Dehnung im Haydnschen Sinne. Anders verhalten sich die schnellen Menuette. Die der Bonner Zeit entstammenden sind symmetrisch gebaut*. In Wien werden sie metrisch unregelmäßig, und zwar bevorzugt Beethoven Einschiebsel nach dem 6. Takt, die Art der Durchbrechung der Achttaktigkeit, die auch bei Haydn am häufigsten ist. Später kommen wieder schlicht gebaute Menuette vor. Das letzte, op. 18^{V}, dehnt dagegen den Nachsatz in der Mitte.

Die unbenannten Sätze bis 1802 sind regelmäßig, mit Ausnahme von op. 7, das nach dem 6. Takt eine Fortspinnung einschiebt. Bis 1812 finden sich dann verschiedene Abweichungen, darunter in der 4. und 5. Symphonie. Der »letzte« Beethoven baut seine Themen wieder vorwiegend 8taktig.

Bauart.

Wie der regelmäßige Periodenbau vermuten läßt, weisen die Scherzothemen fast alle die normale Einteilung in Halbsätze auf. Auch in denjenigen Themen, die ihre Halbsätze zusammenschieben, ist die Unterscheidung von Vorder- und Nachsatz nicht schwer. Hinsichtlich der Verwendung des Motivmaterials sind zwei Fälle möglich: Der Nachsatz verwendet dieselben Motive wie der Vordersatz oder er bringt neues Material.

Fremde Nachsätze haben nur wenige Scherzi, wie die unten folgende Tabelle zeigt.

Besonders wichtig ist nun die Betrachtung der Themen, deren Halbsätze motivisch verwandt sind. Hier ist an Fischers Unterscheidung* des Lied- und Fortspinnungstypus anzuschließen. Das Charakteristikum des Liedtypus ist die gleiche Bauart der Halbsätze, das Material des Vordersatzes kehrt im Nachsatz in der gleichen Anordnung wieder. Der Vordersatz enthält meistens zwei verschiedene Phrasen a und b*. Bei Anwendung auf die 8taktige Periode Beethovens entsteht folgendes Schema:

a	b		a	b′
(1) (2)	(3) (4)	|	(5) (6)	(7) (8)

Die meisten Scherzi stehen im Liedtypus.

Fischer leitet seinen Fortspinnungstypus aus der altklassischen Technik ab. Das Wesen besteht hierin: »Auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ‚Fortspinnung', aus einer oder mehreren aneinandergereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als ‚Schlußsatz' oder ‚Epilog' das Ganze ab.« Während der Liedtypus wohl immer in Beziehung zur Achttaktigkeit gestanden hat, hat der Fortspinnungstypus seinem Wesen nach nichts mit ihr gemein. Das symmetrische Bauprinzip der klassischen Musik* führt jedoch zu einem Ausgleich. Man kann das Werden des Fortspinnungstypus, so wie ihn Beethoven in den Scherzi verwendet, in Haydns Menuetten verfolgen. Beethovens Schema ist dieses:

a	a′		α	α'	s
(1) (2)	(3) (4)	|	(5)	(6)	(7) (8)

s ist der »Schlußschritt«, Fischers »Epilog«*. Er wird in motivischer Hinsicht frei behandelt. Oft treten in seinem Anfang noch kleinere Spaltungen des a bzw. α auf. Durchweg besteht der Vordersatz aus zwei gleichen Phrasen, die eben zu Beginn des Nachsatzes fortgesponnen werden.

Der 5. und 6. Takt sind also im klassischen Thema der Prüfstein für die Absichten des Komponisten oder, sachlich gesprochen, für die Einstellung des Satzes. Während die Phrasen des Vordersatzes in festem Verhältnis zueinander stehen, und während die letzten Takte des Nachsatzes wieder ihre Beziehung zum Vordersatzende und zum ganzen Satz haben,

(1) (2) (3) (4) | (5) (6) (7) (8)

ist der Anfang des Nachsatzes verhältnismäßig frei. Man könnte sagen: Was er auch bringt, das ganze Thema kommt doch zustande. Er kann zur Weiterführung des Vordersatzes werden (Fortspinnungstypus) oder aber dem geschlossenen Vordersatz einen gleichkonstruierten Nachsatz gegenüberstellen (Liedtypus).

Fünf Scherzothemen sind im ausgesprochenen Fortspinnungstypus gebaut. Der Vordersatz ist in ihnen allen a + a.

Die Übergangstypen interessieren uns hier weniger als eine Vereinigungsform, in der beide Typen zugleich enthalten sind, allerdings unter Preisgabe der schlichten Bauart:

a	b		a	α	α′	……	b′
(1) (2)	(3) (4)	|	(5) (6)	(5a)	(6a)	……	(7) (8)

Es ist dies der »Liedtypus mit Fortspinnung nach dem 6. Takt« oder kurz der »Fortspinnungstypus nach dem 6. Takt«, der oben schon erwähnt wurde. In den Scherzi kommt er, weil er metrisch abweicht, natürlich nicht vor. Sonst findet er sich in vielen Variationen. So ist bei Haydn b′ meist durch ein freies s ersetzt und oft zu viertaktiger Länge gedehnt.

Während sich hier die beiden Typen nebeneinander befinden, sind sie in einem anderen Fall ineinander verschlungen. Das trifft zu, wenn die einzelnen Halbsätze des Liedtypus nach dem Fortspinnungstypus gebaut sind. Etwa:

a		b			a		b	
α	α	ɑ ɑ	σ	|	α	α	ɑ ɑ	σ
(1)	(2)	(3)	(4)	|	(5)	(6)	(7)	(8)

ɑ sind die Unterteilungsmotive, im $^3/_4$-Takt kommen drei auf einen Takt. Auch Fischer behandelt diesen Fall. Unter den Scherzi ist er belegt.

Für die Tanzmenuette der klassischen Zeit konstatiert Fischer vorzugsweise einen volkstümlichen Fortspinnungstypus. Auf unsere Menuette trifft diese Behauptung nicht zu. Von den acht langsamen Sätzen haben fünf Liedtypus, und auch unter den schnellen Menuetten ist der Liedtypus ebenso häufig wie der Fortspinnungstypus. Für die Scherzi gilt folgende Zusammenstellung:

I. Später einzuordnen: 18^{IV}.
II. Mit fremdem Nachsatz: posth. *es*dur, 1^{II}, 18^{I}, 55.
III. Fortspinnungstypus: 9^{I}, 29, 33^{II}, 30^{II}, 96.
IV. Liedtypus: 1^{I}, 87, 2^{II}, 2^{III}, 8, 9^{II}, 14^{II}, 18^{II}, 18^{VI}, 20, 26, (23), 24, 28, 36, 31^{III}, 69, 97, 106, mech. Werk.

Handhaben, das Scherzo vom Menuett abzugrenzen, sind uns mit dieser einfachen Klassifizierung noch nicht gegeben. Wir müssen dazu tiefer in

die Typen eindringen. Fischer unterscheidet für den Liedtypus verschiedene Unterarten. Nach den Kombinationen der möglichen Abschlüsse von Vorder- und Nachsatz stellt er sechs »Haupttypen« auf. Ferner werden fünf Arten der Behandlung des zweiten a (erste Phrase des Nachsatzes) genannt, nämlich außer dem einfachsten Fall, wo das zweite dem ersten a gleich ist, noch diese:

1. Das zweite a setzt an wie im Vordersatz, wird aber gleich anders fortgeführt.
2. Das zweite a melodisch unverändert, aber auf anderer Akkordstufe.
3. Das zweite a wie 2., aber in anderer Tonart.
4. Das zweite a in rhythmischer Parallelität diastematisch (nach Tonhöhenverlauf) ganz abweichend.

Alle diese Abwandlungsarten sowie die Grundform sind unter den Liedtypusscherzi zu belegen. Die »Haupttypen«, die Fischer nur für Tonikaschlüsse des Vordersatzes aufstellt, lassen sich leicht vermehren, so daß alle bei Beethoven vorkommenden Fälle darunter rubriziert werden könnten. Für uns hätte die Tabelle keinen besonderen Wert.

Wenn Fischer bei der Einführung der »Haupttypen« sagt: »Das Divergieren der beiden b resultiert aus Kadenzverschiedenheiten«, so ist das wohl zu allgemein. Es ist von größter Wichtigkeit, festzustellen, wie die beiden b oder überhaupt die beiden Halbsätze divergieren oder wie wir uns ausdrücken wollen, wie und wo der Nachsatz »umlenkt«. Die Tabelle stellt die vorkommenden Fälle zusammen. Es ist im Nachsatz in bezug auf den Vordersatz

I. a unverändert, b lenkt um
1^{I} im Schlußschritt*.

II. a auf anderer Stufe oder Harmonie, b lenkt um
87 in der Schlußphrase,
2^{II} im Schlußschritt,
2^{III} » »
8 » »
20 » »

III. Nachsatz = Vordersatz, tonal verändert.
9^{III} Umlenken der Klanggeschlechtsanordnung.
26 »Ruck« zwischen den Halbsätzen.

IV. Anfang und Ende unverändert. Ruck
(23) zwischen a und b,
24 in a,
28 zwischen a und b,
36 in a (nicht sehr ausgeprägt).

V. = II. a in Abwandlung 4, b lenkt um
69 in der Schlußphrase,
97 » » »

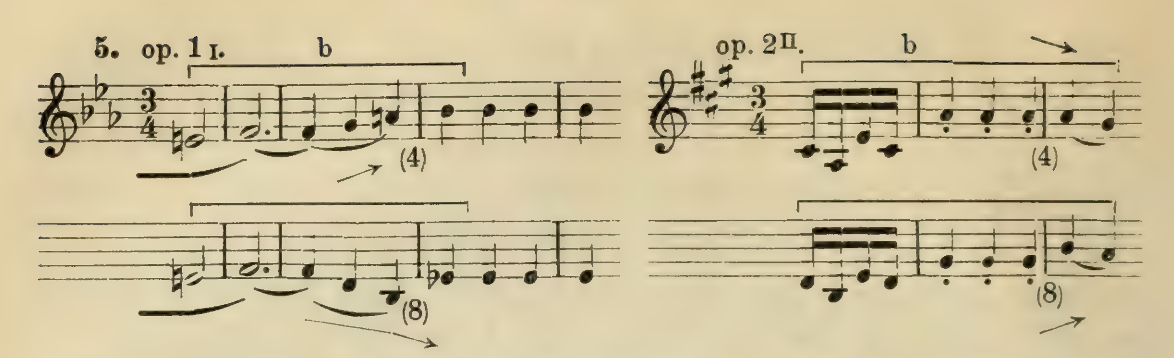
VI. = I. a unverändert, b lenkt um
106 in der Schlußphrase.

Es ist auffallend, daß die Reihenfolge der Sätze die chronologische ist, daß Beethoven also nacheinander die sechs Möglichkeiten des »Umlenkens« durchläuft. Die V. und VI. Gruppe greifen auf die erste zurück. Nur op. 9^{III} scheint sich der Zeitfolge nicht zu fügen, ebenso op. 31^{III}, das zur I. Gruppe gehören würde und dessen Fall später besprochen werden wird*. Das Ergebnis spricht dafür, daß wir hier einen wichtigen Punkt erfaßt haben.

Das Umlenken geht also vor sich
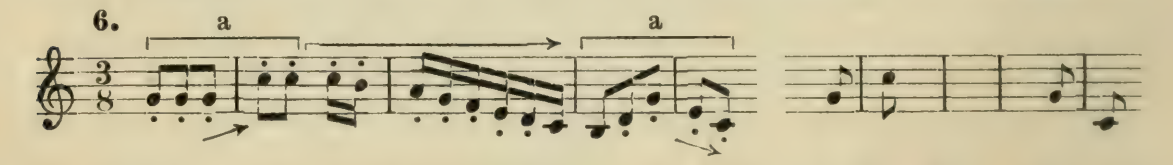
1. durch »Ruck« in der Anfangsphrase oder zwischen den beiden Phrasen,
2. »gewöhnlich«, in der Schlußphrase und dort meist im Schlußschritt selbst.

Was das bedeutet, lehrt die nähere Betrachtung von op. 1^{I}. Die Halbsätze sind völlig parallel bis zum Auftakt des Schlusses. Erst dort geschieht das »Umlenken«, der Nachsatz schlägt andere Bahnen ein. Nicht so scharf ausgeprägt, aber immerhin sehr deutlich zu spüren ist dieselbe Erscheinung im *a*dur-Scherzo aus op. 2. Auch hier sind die Halbsätze gleichlaufend bis vor die schwere Schlußzeit. Daß a im Nachsatz in der *D* einsetzt statt der *T* des Vordersatzes, stört die Parallelität nicht, ebensowenig, daß der Umfang der Taktfigur nur eine Sept statt eine Oktave beträgt. Solche Abweichungen bereiten auf die endgültige Umlenkung vor, sie sind es aber nicht selbst. Die starke Spannung: was geschehen wird, wohin der Weg noch eigentlich führen soll, bleibt bis zum Schlußakzent erhalten. Die beiden Beispiele lassen nun erkennen, worin das so stark im Vordergrund befindliche Umlenken besteht: in dem scharfbetonten Gegensatz der Melodierichtung an den beiden sich entsprechenden Stellen des Vorder- und Nachsatzes. op. 1^{I} ist das klassische Beispiel dafür, aber auch op. 2^{II} zeigt den Richtungsgegensatz in voller Deutlichkeit. Der Richtungsgegensatz ist durchaus vorherrschend in den oben aufgestellten Gruppen I, II und V. Immer schließt er sich an die Phrase b an, entweder an ihren Gesamtverlauf, häufiger an ihren Schlußteil. Ob er zu größerer Wirkung kommt, wenn die beiden a einander völlig gleich sind, oder wenn der Nachsatz als Überbietung des Vordersatzes auf einer höheren Ton- oder anderen Akkordstufe einsetzt, ist a priori nicht zu entscheiden.



Das »ruckweise« Umlenken (Gruppe III und IV) ist vom Richtungsgegensatz dadurch verschieden, daß es sich nicht lediglich im Auf und Ab des Melodischen charakterisiert. Jedoch gehört es demselben Grundtypus an, den wir somit durch die ganze Tabelle hin verwirklicht finden: Der Nachsatz wird gegen den Vordersatz durch seinen plötzlich anders gewandten Verlauf kontrastiert.

Bei den Themen mit fremdem Nachsatz und den Fortspinnungstypen kann man natürlich von einem Umlenken nicht sprechen, da die nötige Grundlage, die Parallelität der Halbsätze, fehlt. Auch hier findet sich jedoch der Richtungsgegensatz, nur ist er nicht auf die Halbsätze, sondern überhaupt auf sich entsprechende Phrasen angewandt, also dort, wo ein a + a in ihrem Aufbau vorkommt. In den Fortspinnungstypen, also im Vordersatz. In op. 9 I, 30 II und 96 liegt dort Richtungsgegensatz in ausgeprägtester Form vor. Von den Themen mit freiem Nachsatz enthält op. 18 I ein a + a im Nachsatz. Auch hier gilt das Gesagte. Schließlich sei das Fugatothema op. 18 IV eingeordnet. Es ist im ganzen nichts als ein a + a, das jedoch nach Haydnschem Muster den Schluß durch einen Generalauftakt (»Tonleiterphrase«) einleitet. Der Richtungsgegensatz in den sich entsprechenden Phrasen ist deutlich.



Gegen diese Betrachtungen könnte nun geltend gemacht werden, wir legten dem Umlenken einen zu hohen Wert bei, denn jeder Liedtypus, der nicht aus zwei völlig gleichen Halbsätzen bestehe, müsse notwendigerweise im Nachsatz einen anderen Verlauf nehmen als im Vordersatz. Letzteres ist gewiß richtig. Aber ein Vergleich der Scherzi mit den Menuetten und unbenannten Sätzen zeigt doch den grundsätzlichen Unterschied. Erstens fehlt hier der Richtungsgegensatz und der Ruck, und der vom Vordersatz abweichende Verlauf des Nachsatzes führt sich irgendwie auf andere Weise ein, unauffälliger, weniger plötzlich, denn zweitens steht die Divergenz der beiden Halbsätze gar nicht im Vordergrund.

Faßt man den Begriff des Umlenkens im prägnanten Scherzosinne, so will er, allgemein auf das Menuett angewandt, nicht mehr passen. Entweder macht die Bestimmung dann überhaupt Schwierigkeiten oder sie erfaßt offensichtlich Nebensächliches. Auch die Scherzi für mechanisches Werk und op. 31^{III} lenken nicht nach Scherzoart um. Wie der allerprimitivste Liedtypus, der etwa in den einfachsten Rondoritornellen zu finden ist, begnügen sich die beiden damit, denselben Halbsatz zweimal vorzutragen, aber mit verschiedener Schlußwendung. Die Themen sind auf den Verlaufskontrast nicht eingestellt. Eine Zusammenstellung von op. 31^{III} mit op. 1^{I} ergibt den Unterschied in aller Deutlichkeit.

Unter den Menuetten und unbenannten Sätzen sind einige wenige, die hinsichtlich des Umlenkens zu den Scherzi hinzuneigen scheinen. Im allgemeinen ist aber zwischen beiden Gruppen dieser scharfe Trennungsstrich gezogen.

Harmonik.

In harmonischer Beziehung wäre das Scherzothema leichter negativ als positiv zu charakterisieren. Im allgemeinen ist für Beethoven die Ausnutzung eines weiten Tonalitätskreises kennzeichnend, nicht in dem Sinne, als zöge er hin und wieder entlegene harmonische Bildungen heran, sondern indem er bestrebt ist, stets den gesamten »Hof der Tonalität« mit Leben zu erfüllen. Man denke vor allem an die weiten Kreise, die etwa die Themen der Klaviersonate op. 31^{I}, 53 oder 111 um die Tonika ziehen, oder überhaupt an Beethovens Vorliebe für die Subdominante, der ja besonders die Fähigkeit eignet, einen weiten »Hof« um den zentralen Klang zu legen*. Die interessante Untersuchung, wie Beethovens Technik, das gesamte Tonalitätsgebiet auszunutzen, in eigentlichen Sonatensätzen und in langsamen Sätzen sich unterscheidet, würde für das Scherzo nur negative Ergebnisse haben. Rein harmonische Wirkungen, wie sie in langsamen Sätzen so oft vorliegen, wenn im 2. Takt ein Phrasenschluß auf *T* gemacht wird, im 4. auf *D*, worauf im 6. als Höhepunkt vor der Kadenz die *S** erreicht wird, und wenn alle anderen Faktoren dem Wechsel der drei Funktionsqualitäten gegenüber zurücktreten müssen, — solche Wirkungen sind dem Scherzo fremd. Und große Umschreibungen der Tonart, wie sie oben erwähnt wurden, wären für das Scherzo viel zu weitläufig. Etwas Ähnliches findet sich zwar in op. 1^{I} und 26, aber die Vorstellung von einem großen Tonalitätsraum kommt gar nicht auf, es wird nicht ein weiter Kreis mit Leben erfüllt, entfernte Qualitäten werden nicht »ausgekostet«. Wie in op. 9^{III} dienen im Scherzo die harmonischen Mittel nur zur Unterstützung der Verlaufskontrastierung.

Auf zwei wichtige Mittel des Harmonischen verzichtet das Scherzothema im besonderen, auf den Gebrauch stark dissonierender Klänge

und fernabliegender Harmonien. Verminderte Septakkorde oder kleine Nonakkorde* kommen schlechtweg nicht vor. Aber auch die Subdominante und ihre Formen, deren Bevorzugung für Beethoven so charakteristisch ist, spielen in den Scherzi nur eine beschränkte Rolle. So findet sich der phrygische Schluß nirgends. Die Subdominante beschränkt sich in der Regel auf gelegentliche Durchgangs- und Ausweichungswirkungen und auf die Kadenzen selbst. Sogar hier fehlt sie einige Male. Phrasenschlüsse auf der *S*, die sonst stets wirksame Überbietungen und Höhepunkte in den Themen sind, trifft man in den eigentlichen Scherzothemen nicht an. Die Halbsätze schließen also nur auf der *T* oder *D* der Grundtonart. Ein einziges Mal tritt statt dessen die *D* der Subdominantenparallele ein, in der Scherzobagatelle op. 33^{II}. Die Phrase a, *T*—*D*, wird hier auf der zweiten Stufe mit deren eigener Dominante überboten.

Die allgemeine Charakteristik der Harmonik ist für die schnellen Menuette ähnlich wie für die Scherzi. Jedoch finden sich starke Subdominantwirkungen, z. B. im Nachsatz von op. 103, und ein richtiger *S*-Höhepunkt im Nachsatz von op. 1^{III}. Noch einfacher in harmonischer Hinsicht als die Scherzi sind die langsamen Menuette. In der kleinen Sonate und im Septett wechselt überhaupt nur *D* und *T*. Noch primitiver schließlich ist die Harmonik des Nachsatzes im Menuett der Sonate op. 22, wo die Harmonie bis zum Schlußton *D* bleibt.

Wichtiger als die Frage nach der Harmonik der Themen im allgemeinen ist die Untersuchung über die Mitwirkung harmonischer Faktoren im Verlauf. Von den Themen mit fremdem Nachsatz ist das erste *es*dur-Thema am buntesten. Den in *T* schließenden Vordersatz wiederholt es in *Tp*, der Nachsatz wendet sich zur *D*, und später erst moduliert die aus lauter kleinen Stückchen bestehende angehängte Partie. In den drei anderen Themen dieser Gattung herrscht eine seltsame Übereinstimmung der sonst ungebräuchlichen Anordnung: Schon der Vordersatz vollzieht die Modulation zur Dominante, der Nachsatz bestätigt sie nur. Die Themen, die ein a + a mit Richtungsgegensatz enthalten, bringen die Motivwiederholung auf harmonisch neutralem Boden, die beiden Schlüsse sind *T* harmonisiert, so op. 18^{IV} (nur a + a), 18^{I} (fremder Nachsatz) und op. 9^{I}, 30^{II}, 96 (Fortspinnungstypen)*. Das Umlenken, wenn man hier davon sprechen will, vollzieht sich also rein im Melodischen, die Harmonik stützt nicht, aber vermeidet auch die Störung. Die Nachsätze der drei zuletzt genannten Themen modulieren in breiter Darlegung zur Dominante. Der Verlauf der beiden anderen Fortspinnungstypen (mit Überbietung des ersten a durch das zweite) ist:

op. 29.	a	a	Fortspinnung.	op. 33^{II}	a	a	Fortspinnung.
	T	*D*	modul. zu *D*.		*D*	(*D*) [*Sp*]	Kadenz zu *T*.

Auch die Mehrzahl der Liedtypen moduliert, und die Modulation muß hier wesentlich zum Umlenken beitragen. Ganz auf neutralem Boden steht nur op. 14^II^, das den Richtungsgegensatz in rein melodischer Form zeigt, Vordersatz T^5, Nachsatz T^1, und somit den a + a-Themen ähnlich ist. Ebenfalls T in Vorder- und Nachsatz hat op. 69. Da das zweite a aber stark vom ersten abweicht, ist die Anlage schon komplizierter. Ohne Modulation sind op. 2^{II}, 18^{VI}, 20, 31^{III} (Vordersatz D, Nachsatz T). Die im Nachsatz immer etwas selbstverständlich wirkende Wendung zur T stört die Wirkung des Umlenkens eher, als daß sie ihr nützt. Unter den Modulationsthemen endlich gibt es vier Gruppen:

1. Der Vordersatz moduliert zur Dominante, der Nachsatz kehrt zu T zurück. op. 1^{I}, 8, 26.
2. Vordersatz T, der Nachsatz moduliert zur Dominante. op. 24, 28, 36, 97 (Takt 1—8), 106.
3. Vordersatz D, der Nachsatz moduliert zur Dominante. op. 87, 2^{III}, (23).
4. Vordersatz ${}^0Tp$, der Nachsatz moduliert zur Molldominante. op. 9^{III}.

Die Modulationen, die das melodische Umlenken am besten stützen, sind die, welche völlig unvorbereitet eintreten und bei denen jede breitere Auseinandersetzung des Prozesses selbst unterbleibt. Sie geschehen z. B. durch plötzliche Einführung des Chromas, etwa $S^{1<} = D*$, in op. 1^{I}, (23), 24, 36, oder es fehlt selbst dies verbindende Moment, und die Modulation wird überhaupt nicht vorgeführt, sondern ist vollzogene Tatsache, so in op. 26, 28, auch 97. Das Umlenken ist also am ausgeprägtesten in den Themen mit a + a und in denen mit stützender ruckweiser Modulation.

Auffällig ist die geringe Anzahl der Mollsätze, es sind nur drei. Daß an und für sich Moll dem Scherzo nicht feindlich ist, ersieht man aus den drei Vertretern, die gewiß zu den »echten« Scherzi gehören. Merkwürdig ist auch ihre Modulationsanordnung. Ein Satz bleibt in der Tonika, zwei andere wenden sich zur Molldominante. Die Modulation zur Parallele, die sonst der Molldominante doch mindestens gleichberechtigt ist, wird also vermieden. Man geht wohl nicht fehl, den Klanggeschlechtswechsel, wenigstens wenn er zu stark harmonischer Wirkung ausgebeutet wird, für geradezu scherzofremd zu halten. Das Scherzothema entwickelt sich niemals einheitlich »zum Licht«, sondern ist auf innere Zwiespältigkeiten gerichtet. Wo der Klanggeschlechtswechsel in den Themen vorkommt, ist er ganz vorübergehender Art und hat auf die melodische Führung keinen Einfluß, z. B. in op. 9^{III}. Ein »Auskosten« der verschiedenen Charaktere der Klanggeschlechter findet nicht statt. Das posthume *es* dur-Thema legt allerdings den Wechsel Dur — Moll ganz breit dar.

Die Untersuchung der unbenannten Sätze gibt ein ganz anderes Bild. Die Hälfte aller Themen steht in Moll, ein überraschend hoher Prozentsatz. Entsprechend ist auch der Klanggeschlechtswechsel sehr häufig vertreten. Zur Zeit der Abfassung von op. 10 sind allein drei Themen ganz darauf angelegt. Auch die Wendung von Dur nach Moll kommt vor, op. 18^{III}. In Beethovens mittlerer Schaffenszeit wächst die Zahl der Klanggeschlechtsthemen noch. Die Mollsätze op. 74 und vor allem op. 67 beuten die Durdominante aus, und op. 59^{II} gelangt gar von *e* moll nach *d* dur (^0Dp). Das Presto der 7. Symphonie geht von Dur nach Moll. Ganz stark eingestellt auf die Wirkung ist schließlich der dritte Satz der Pastoralsymphonie, der der Tonartfolge *f* dur—*d* moll des Vordersatzes gegenüber den Nachsatz gar in *d* dur bildet*. Auch beim letzten Beethoven findet sich der Klanggeschlechtswechsel verschiedentlich verwendet. So im Quartett op. 131, wo der Nachsatzschluß in *gis* dur (Riemann neu 3^+) eine der wenigen Abweichungen vom D—T der Schlüsse bildet.

Kurz sei zur Vergleichung angeführt, daß die meisten langsamen Menuette auf Modulation verzichten. Jedoch geht op. 59^{III} zur D und wieder zurück, und das Menuett der 8. Symphonie trägt seinen modulierenden Teil gewichtig zweimal vor. Mollsätze sind unter diesen Menuetten nicht vertreten.

Symphonik.
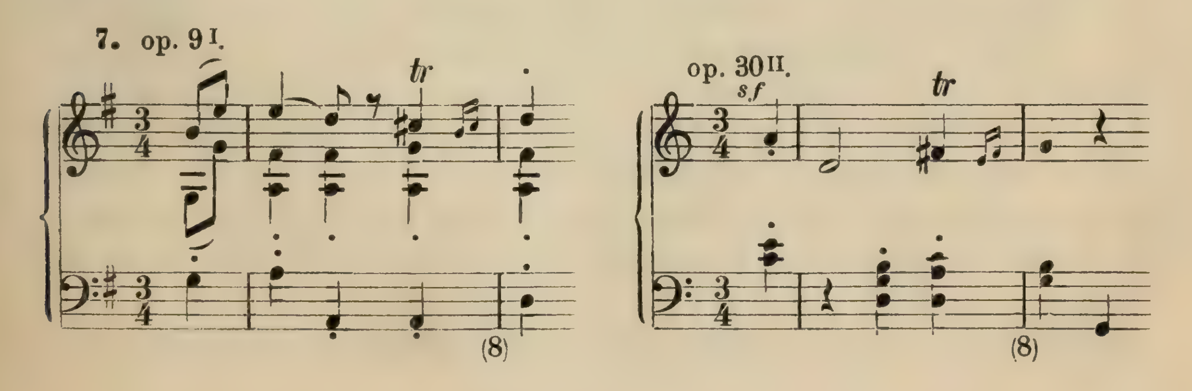
Kriterien für das Scherzo, die nur ihm und nicht anderen Sätzen angehören, lassen sich in der Symphonik, in der Art, wie die Stimmen in ihrem gegenseitigen Verhältnis geführt sind, nicht finden. Doch sind einige Züge zu beachten, die in den Scherzi oft wiederkehren, und andere, die nicht in ihnen vorkommen. Zu den letzteren gehört vor allem Begleitung in stereotypen Figuren, Akkordzerlegungen usw., wie die langsamen Menuette sie lieben, siehe op. 49^{II}, 25, 22, 31^{III}, auch op. 70^{II}. Auch Begleitung in Terz- und Sextparallelen, die bei Haydn so häufig ist und von Beethovens schnellem Menuett übernommen wird (op. 2^{I}, 21), wird in den Scherzi nicht verwendet*. Desgleichen vermeiden sie die gehenden Bässe der Haydnschen Menuette, d. h. die rhythmisch belebte Baßführung in Zählzeitbewegung, abwechselnd in Terz- und Sextintervallen zur Melodie. Jedoch durchbricht hier das gewiß charakteristische Scherzo der 3. Symphonie in seinem Nachsatz die Regel. Kanonisch geführte Sätze finden sich auch unter Beethovens Menuetten nicht mehr, sie sind auf vereinzelte Fälle in Trios beschränkt. Dagegen macht sich in den Scherzi eine starke Neigung zu polyphoner Führung der Stimmen bemerkbar, z. B. in op. 1^{II} und 2^{III}, auch in op. 97, die bis zum Fugato führt, in op. 18^{IV}, auch im »Scherzo« der 9. Symphonie. Der auffälligste Zug in der symphonischen Behandlung

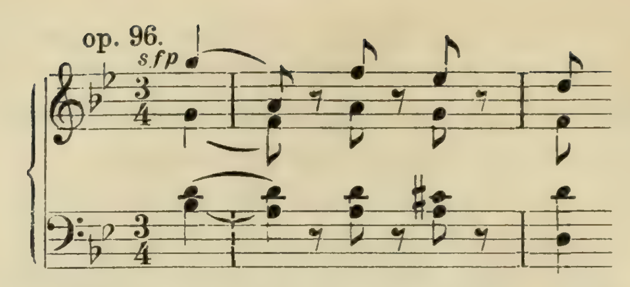
des Themas ist aber wohl die häufig verwandte Gegenüberstellung von einstimmigen oder unisono-Phrasen und solchen mit harmonisch geführter Begleitung. Hier steht die Symphonik deutlich im Dienst der Verlaufskontrastierung, wie es z. B. op. 1^{I} und 14^{II} belegen.

Kadenzen.

Aus den Betrachtungen zur Struktur des Scherzothemas ergibt sich, daß häufiges Kadenzieren zu dessen charakteristischen Zügen gehören muß. Für die Liedtypen entsteht es ja von selbst aus dem Umlenkungsprinzip. Von den übrigen Themen haben nur zwei (op. 29 und 33^{II}) eine durchgehende Entwicklung, die anderen kadenzieren in ihren a + a-Bildungen auf mannigfache Weise. Aus dem Wesen des Verlaufsgegensatzes folgt ferner, daß all die Schlüsse nicht verklausuliert und verwickelt sein dürfen, da sie dann ja die Wirkung stören statt befördern würden. Von den beiden Kadenzarten, die Gál nachweist, der komplizierten Mozarts und des jungen Beethoven und der einfach gehaltenen Haydns und des reifen Beethoven, kommt die erste also nicht in Frage. In der Tat findet sie sich auch nirgends.

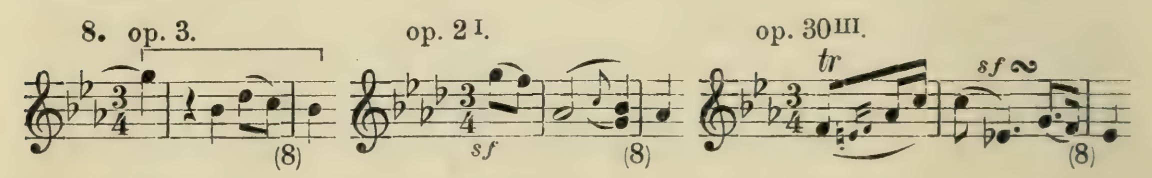
In den Menuetten dagegen fällt der Grund fort, hier sind, nicht nur in den langsamen Sätzen, die umständlichen Kadenzen sehr verbreitet. Die Gestalt der Kadenz kann oft zur Unterscheidung von Scherzo und Menuett dienen. Sogar der alte Halbschluß* mit der breiten weiblichen Endung $D^{\hat{6}-5}$ lebt im langsamen Menuett op. 31^{III} am Schluß wieder auf. Mit seiner aufdringlichen Eigenwirkung würde er im Scherzo die Richtungs- und Verlaufswirkungen durchkreuzen. Daß diese letzteren tatsächlich einen so starken Einfluß auf die Kadenzgestaltung ausüben, ergibt sich aus folgender Betrachtung. Die Schlußkadenzen der Fortspinnungstypen op. 9^{I}, 30^{II} und 96 stehen nicht unter dem Einfluß der Verlaufskontrastierung, die ja schon im Vordersatz sich äußert. In allen drei Fällen wird der $^{6}/_{4}$-Akkord, der in den Scherzi sonst überhaupt nicht* vorkommt, an hervorragender Stelle verwendet.



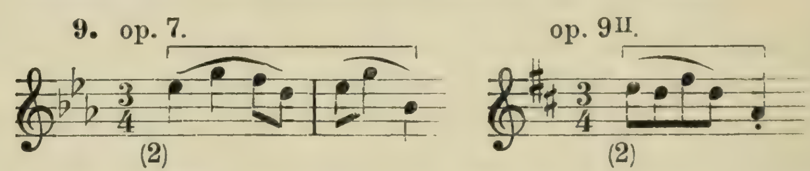


Diese rein örtliche Wirkung tritt nur an Stellen auf, die nicht unter dem Einfluß des Umlenkungsprinzips stehen.

Auch in melodischer Hinsicht läßt sich ein Unterschied zwischen Menuett- und Scherzokadenz feststellen. Vergleicht man die Schlüsse des ersten Menuetthemas aus op. 3, des Menuetthemas aus op. 2 und aus op. 30
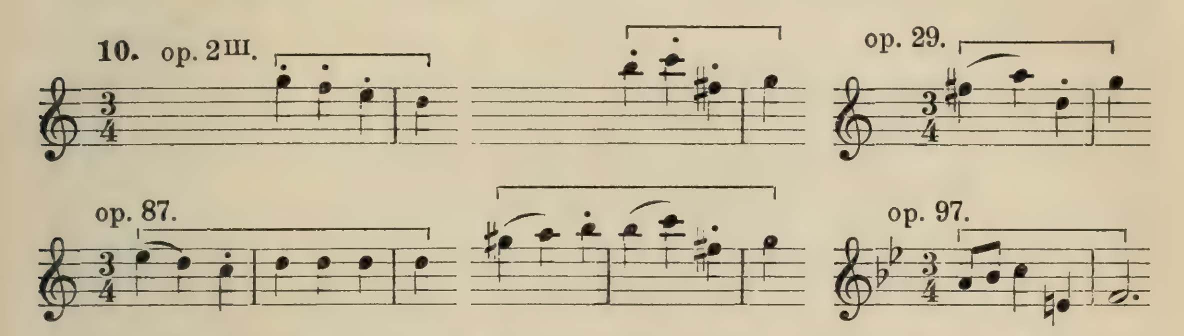


mit Scherzokadenzen, so findet man hier nirgends im vorletzten Takt den beliebten melodischen Stillstand mit seinen rhythmischen Komplikationen, wie synkopierten Bildungen, Nebeneinandertreten sehr langer und sehr kurzer Werte usw. Die Scherzolinie läuft vielmehr geradeswegs in den Schluß oder legt sich in einfacher Schlinge um den Zielton. Männliche Endungen überwiegen, weibliche sind auf das Nötigste beschränkt. Gewundene und erweiterte Formen wie diese

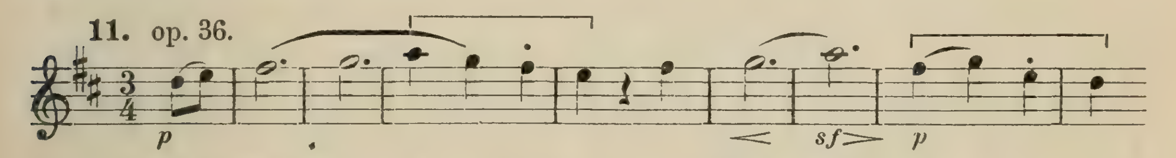


kommen nicht vor Die besprochenen Fortspinnungsnachsätze des Beispiels 7, in denen der Verlaufszwang nicht wirksam ist, weichen auch in rhythmisch-melodischer Beziehung von der üblichen Scherzokadenzierung ab, op. 30^{II} mit dem Stillstand, op. 96 mit der weiten Mollsexte im vorletzten Takt. In beiden Fällen gehört das Herabsteigen der Melodie zum Dominantton und das Wiederaufsteigen zur Zieltonika, beides in großen Intervallen, zur typisch kadenzgezeugten Melodik, die z. B. in langsamen Sätzen oft verwandt wird. Die Scherzothemen verzichten im allgemeinen auf Kadenzmotive und behalten ihre Stammmotive bis in die Schlüsse bei. Die Liedtypen schließen stets mit b, nicht mit s. Stereotype Kadenzen, wie sie der junge Haydn in Menuetten liebt, Rhythmus (7) (8) passen nicht ins Scherzo.

Die Vorliebe für die Kadenz führt dazu, daß einige Scherzothemen überhaupt nur aus Kadenzen bestehen. Wie ein solches Thema durch einen Vereinfachungsprozeß entstanden ist, kann an einem Beispiel verfolgt werden. Zu den beliebten Wendungen des Scherzo gehören die Figuren an den Halbsatzschlüssen von op. 2^{III}. In ähnlicher Entsprechung liegen sie schon in op. 87 vor, die Nachsatzkadenz kehrt ähnlich in op. 29 und auch in op. 97 wieder.



Stellen wir die beiden Kadenzen in op. 2^{III} unmittelbar nacheinander, wie hier oben geschehen ist, so spricht daraus das Trio des Scherzo aus der 2. Symphonie zu uns.



Die Gleichheit ist beinahe wörtlich, nur fehlt dem Trio die Modulation. Die Bewegung in ganzen Taktnoten entstammt ebenfalls dem Thema von op. 2^{III}. In beiden Themen drängen die Halbsätze auf die identischen Kadenzen hin. Das Trio verzichtet in konsequenter Weise auf alles andere als die Hauptwirkung und stellt die Kadenzen schlicht nebeneinander. Es ist einer der wenigen Sätze, die man mit vollem Recht zum ersten Thema eines Scherzo erheben könnte.

Trotz der Zusammenhänge mit dem älteren Satz sind Skizzen zum Trio vorhanden, deren Zugehörigkeit H. Riemann erkannt hat*. Beethoven hat also nicht bewußt seinen Ausgang von der Vergangenheit genommen, die Beziehungen haben sich erst während der Arbeit eingestellt. Der gleiche Vorgang ist auch bei anderen Werken zu beobachten.

Auftakte.
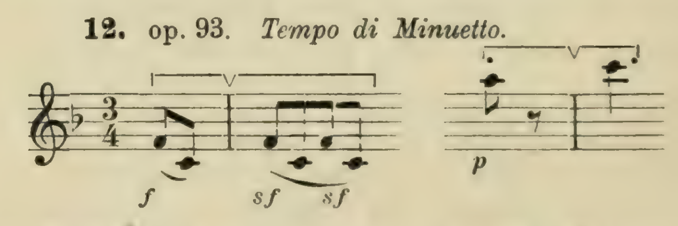
Untersuchungen über verschiedene rhythmische Qualität von Auftakten sind mit H. Riemanns theoretischen Begriffen nicht möglich. Zwar hat die Auftaktigkeit im »System der Rhythmik und Metrik« grundlegende Bedeutung, indem der Autor grundsätzlich nur auftaktige Rhythmen

anerkennt. Die einzige rhythmische Qualität des Auftaktes ist die Ausdehnung, gemessen in Zählzeiten in bezug auf den Taktumfang. Mit innerer Bindung kann Riemann in seinem System die Zusammengehörigkeit einzelner Figuren und Motive nicht erklären. Auftakte gleicher Länge sind bei ihm Auftakte gleicher Art.

Gerade die Betrachtung unserer Scherzothemen läßt erkennen, daß in den verschiedenen Auftakten ein Moment innerer Bindung in verschiedener Stärke zum Ausdruck kommt. Weder aus Harmonischem noch aus Melodischem ist es abzuleiten, es handelt sich vielmehr um ein primär rhythmisches Element*. Charakteristisch für das Scherzo bis op. 24 ist überhaupt die Auftaktigkeit, nur zwei Sätze aus den Streichquartetten beginnen volltaktig. Und allen Auftakten eignet wieder in hohem Maße die enge Verbindung mit der folgenden schweren Zeit, die Auftakte springen oder laufen gewissermaßen in sie hinein. Die Anfänge von op. 2^{III}, 9^{I}, 14^{II}, 26, 24 zeigen das in ausgeprägtem Maße*. Sie stürmen in medias res. Zwei Sätze aus op. 18 unterscheiden sich wieder von den übrigen. Wie überall, paßt auch hier das kleine *g* dur-Thema für mechanisches Werk nicht in den Zusammenhang der anderen. Nach op. 24 mehren sich die volltaktigen Sätze. Neben einzelnen Auftakten der beschriebenen Art* finden sich schwere, vollbetonte Auftakte, die den folgenden schweren Zeiten selbständig gegenüberstehen und den Nebenakzent des Taktes tragen, z. B. op. 30^{II}. Zu den echten Scherzoauftakten gehören die Anfangsbildungen von op. 33^{II} und vor allem op. 97. Rhythmische Komplizierung hat hier die Auftakte auf den guten Taktteil verlegt.

Die langsamen Menuette kennen die ganz engverbundenen Auftakte, das »Hineinstürmen« nicht, sie lieben gerade die sich abhebende, betonte leichte Zeit zu Anfang (vielfach punktiert), wie das Menuett der 8. Symphonie sie deutlich ausbildet (nicht punktiert).

12. op. 93. *Tempo di Minuetto.*
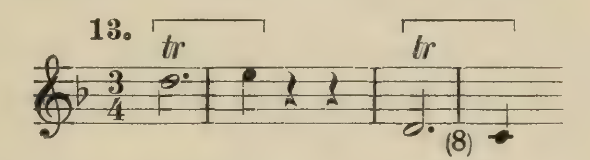


Auch die schnellen Menuette verwenden den Scherzoauftakt nicht. Nur das Menuett der 1. Symphonie neigt dazu. Charakteristisch ist der punktierte Vollauftakt, den der als Minuetto entworfene dritte Satz der *f* dur-Violinsonate erhalten sollte. Die Umwandlung zum Scherzo nahm dem Auftakt den betonten Eigenwert und lehrte ihn »springen«. (Siehe Beispiel 18, 2 und 3.)

Die unbenannten Sätze des letzten Beethoven sind sämtlich volltaktig.

Die einzelnen Phrasen.

Wenn jetzt eine Betrachtung der einzelnen Phrasen im Scherzo folgen soll, mit vorwiegender Interessewendung auf ihre melodische Gestalt, so mögen die Themen aus op. 33 II und 36, denen man mit dem Begriff Phrase nicht recht beikommen kann, vorläufig unberücksichtigt bleiben. Vom Anfangsmotiv in op. 29 möchte man vermuten, daß es für die Durchführung erfunden sei. Dort kommt es eigentlich erst zur Geltung.

In den Themen, welche ein a + a bzw. $\alpha + \alpha$ mit Verlaufsgegensatz ausbilden, muß die Grundphrase a von vornherein auf zwei Endungsmöglichkeiten zugeschnitten sein. Der primitivste Fall liegt gewiß in op. 18 I vor, wo die Phrase sich nur zwischen zwei Tönen bewegt. Weder das aufsteigende noch das abwärts gerichtete a braucht seine Linie daher umzubiegen und der Richtungsgegensatz kann hier in der einfachsten Form auftreten.



Sobald die Phrase aber mehrere Töne umfaßt, muß sie mindestens einmal eingeknickt sein. Obgleich es entschieden wirkungsvoller ist, wenn das erste a die gebogene, das zweite die gerade Linie hat, z. B. op. 9 I, so kommen doch auch umgekehrte Fälle vor, z. B. op. 18 IV. Regeln lassen sich hierfür nicht geben. Bei den Beispielen der ersten Art steht der Richtungsgegensatz wohl noch schärfer im Vordergrund. Die so konstruierten Halbsätze sind in den Verlaufskontrast wie eingezwängt. Das Thema aus op. 9 I zeigt es deutlich, der Fortspinnungsnachsatz löst die Fesseln.

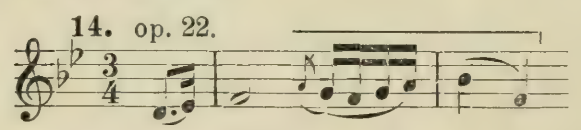
Im Gegensatz dazu kennt das a des Liedtypus den Zwang des Umbiegens nicht. Hier kann a folgende Gestalten annehmen:

1. »Raketen« und ähnliche Auf- oder Abstiege im Akkord mit und ohne Verbrämung durch Wechselnoten,
2. diatonische Auf- oder Abstiege ohne wesentliches Umbiegen der Linie, aber auch nie glatt, sondern immer mit rhythmischen, melodischen oder dynamischen Komplikationen verbunden,
3. der Kern der Phrase ist ein einziges Intervall.

Die drei Gruppen schließen einander nicht aus. Vor allem die zweite und dritte ergänzen sich. So könnte man die Anfangsphrase des Themas op. 97 zu beiden rechnen und also entweder auf den diatonischen Anstieg, der unter Überwindung von rhythmischen Hemmnissen vor sich geht, oder auf den Kern der Phrase, die Quinte aufwärts, den Nachdruck

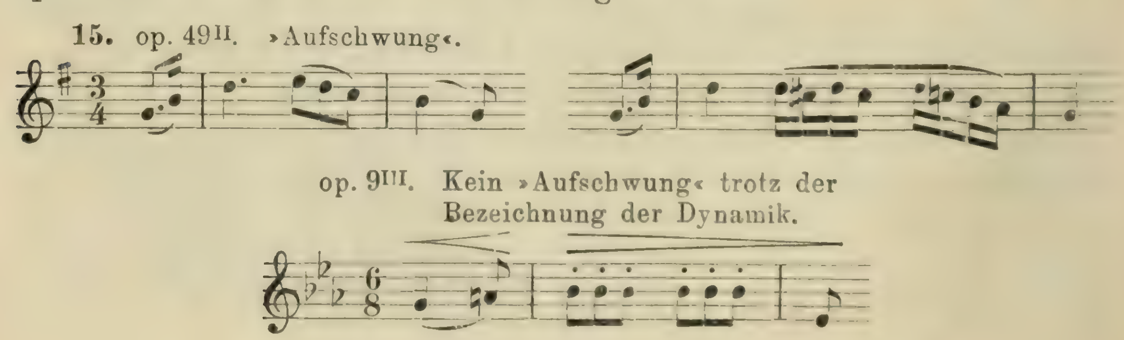
legen. Das Scherzo des Malinconia-Quartetts, das auf den ersten Blick abzuweichen scheint, läßt sich unter 2. einordnen, wenn man den Kern der melodischen Linie herausstellt und den Sinn der melodischen und rhythmischen Komplikationen eben als Störungen des diatonischen Abstiegs begreift.

Unter den Themen der Menuette und unbenannten Sätze sind nur ganz wenige zu entdecken, deren a sich in eine der Gruppen einstellen ließe. Durch ihre Scherzoähnlichkeit in dieser Hinsicht sind bemerkenswert die Menuette der 1. Symphonie und des *c*moll-Quartetts aus op. 18. Auch das langsame Menuett der Sonate op. 22 würde hierhergehören, wenn nicht zu guter Letzt der anfangs so selbstbewußte diatonische Anstieg durch die weibliche Endung wieder zurückgebogen bzw. das Kernintervall zerstört würde.


14. op. 22.

Von den früheren unbenannten Sätzen müssen hier das Allegro molto der Serenade op. 25 und das *c*moll-Allegretto genannt werden. Später kommen noch einige Sätze in Betracht.

Die Gestalt der Phrase b wurde schon verschiedentlich bei der Besprechung des Umlenkens und der Kadenzen berührt. Auch sie ist, wie a in a + a, auf zweierlei Endung zugeschnitten. Was dort über das Umbiegen der Linie gesagt wurde, gilt auch hier. Ob die einfachere Form an erster oder zweiter Stelle steht, ist unwesentlich. Gemeinsam ist den b aber, daß sie auf dem schnellsten Wege in den Schluß hineinführen. Sie vermeiden alle Komplikationen, sowohl in harmonisch-melodischer, wie besonders in rhythmischer Hinsicht. Die rhythmische Nivellierung ist typisch für b, Bewegung in gleichen kurzen Noten ist das Normale. So fehlt der zweiten Phrase im Liedtypus ein eigener Höhepunkt, sie hat keinen Aufschwung und ist einzig auf den Schluß orientiert. Ein Vergleich der melodisch ähnlichen Schlußphrasen im Menuett des Septetts und im Nachsatz des Scherzo op. 9III zeigt, wie der schöne Aufschwung des Menuett-b an der entsprechenden Stelle des Scherzo unmöglich wäre.


15. op. 49II. »Aufschwung«.

op. 9III. Kein »Aufschwung« trotz der Bezeichnung der Dynamik.

Das schnelle Tempo des Scherzo kann natürlich nicht zur Erklärung dieser Tatsache dienen, es gehört eher mit zum Problem. Bei dem Verzicht auf harmonische Eigenwirkung in der Kadenz und bei der ausschließlichen Einstellung der zweiten Phrase auf den Schluß kann natürlich eine kantable Antwortphrase nicht zustande kommen. Dieser Umstand ist wichtig für die Beurteilung von op. 31^{III}, das bisher so oft abseits gestanden hatte und auch hier wieder mit der gewundenen Gestalt seines b eigene Wege geht.

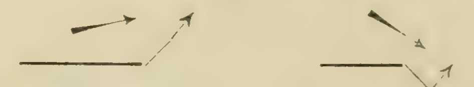
Antwortphrasen von ähnlicher Beschaffenheit wie in den Liedtypusscherzi finden sich auch unter den Menuetten und unbenannten Sätzen*. Ob diesen Fällen Scherzobedeutung zukommt, können wir erst entscheiden, wenn wir das Verhältnis der Phrasen zueinander untersucht haben.

»Mißverhältnis« der Phrasen im Liedtypus. Die Scherzoeigentümlichkeiten.

Die Aufgabe läßt sich in einer Kollektivbetrachtung, wie sie bisher gegeben wurde, nicht durchführen. Es müssen Einzelfälle für die Gesamtheit sprechen, und es wird nachträglich zu untersuchen sein, ob das an ihnen Aufgewiesene auch für die anderen Sätze Gültigkeit hat. Die Fragestellung verändert sich demgemäß. Nicht was den Scherzothemen gemeinsam ist, kann gesucht werden, sondern die Scherzoeigenschaften des einzelnen Satzes. An vier Beispielen, die ein a—b enthalten und verschiedenen Zeiten entstammen, wollen wir die Scherzozüge festzustellen suchen. Die Sätze aus op. 1^{I}, 24, 55 und 97 sind gewiß echte Scherzi. Verlaufskontrast der Halbsätze liegt der Anlage von op. 1^{I}, 24 und 97 zugrunde. Op. 24 lenkt mit Ruck um, die beiden anderen mit Richtungsgegensatz. Op. 55 gehört zu den Themen mit fremdem Nachsatz, beide Halbsätze haben verschiedenes Material.

Der Richtungsgegensatz bedeutet für die Themen aus op. 1^{I} und 97 nicht dasselbe. Um das einzusehen und womöglich näher zu erläutern, soll unsere Aufmerksamkeit einmal den Mitbewegungen gelten, zu denen sich motorisch veranlagte Hörer veranlaßt fühlen, wenn sie die Themen intensiv in sich lebendig machen, sei es mit oder ohne klingende Reproduktion. Vor allem in letzterem Falle stellt sich regelmäßig der Trieb ein, die gegensätzlichen Bewegungen des Vorder- und Nachsatzes »mitzumachen«. Es handelt sich hierbei nicht um die Rutzsche Körpereinstellung oder die systematischen Begleitfiguren zu Takt und Rhythmus, die Sievers untersucht, sondern lediglich um Bewegungsimpulse, die ganz unregelmäßig bei der Reproduktion des Tonstückes auftreten, und mit denen wir anscheinend unser Erleben zu stützen bemüht sind. Die lebendige Bewegung kann vielleicht in gewissem Maße ein Ersatz für den lebendigen Klang sein. In jedem Fall erleichtert sie das Vor-

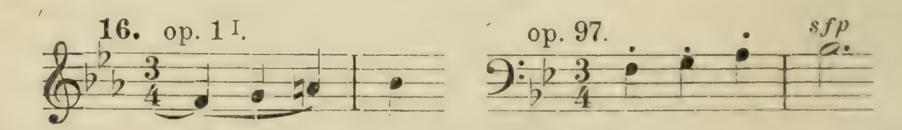
stellen nichtsanglicher Melodien, wie z. B. op. 1[1], wesentlich*. Es liegt nahe, an Übertragung des visuellen Eindrucks des Notenbildes zu denken. Die Vermutung trifft jedoch nicht zu. Während man den Richtungsgegensatz aus op. 1[I] in visuellem Eindruck etwa so:



wiedergeben möchte, also wie im Notenbild einen selbstverständlichen Verlauf nach rechts voraussetzt, kennen die Mitbewegungen nur ein Hinauf und Hinab und führen, wenn sie mit dem rechten Arm oder mit der rechten Hand gemacht werden, nach rechts oben und nach links unten*. Es bedarf keines Beweises, daß solchen Bewegungen nicht erst die Reflexion, die Melodie bewege sich auf- oder abwärts, vorangeht. Mancher Hörer wird sich wohl erst mit Hilfe solcher ausgeführter oder nur vorgestellter Bewegungen darüber begrifflich klar, daß in diesem oder jenem Falle ein Richtungsgegensatz im melodischen Verlauf vorliegt.

Die Mitbewegungen zu den beiden im Richtungsgegensatz stehenden Phrasen b des Scherzothemas aus op. 97 sind wesentlich komplizierter. Das einfache Auf- und Abwärts genügt nicht mehr. Es fehlt hier die Entschiedenheit und Geschlossenheit der Bewegung. Wir möchten im dritten Takt mit der Kadenz stufenweise hinaufsteigen. Auch in unserer Bewegung geben wir jeder Stufe einen kleinen Akzent und dem höchsten Punkt dem *sf* entsprechend einen starken Schlag oder Stoß mit dem ausgestreckten Zeigefinger. Wenn es uns während der Bewegung noch nicht deutlich war, so wird es uns hier am höchsten Punkt ganz gewiß klar, daß wir etwas ausgesprochen Komisches tun. Das war uns bei op. 1[I] gar nicht oder doch nicht in dem starken Maße zum Bewußtsein gekommen.

Man ist leicht geneigt, den Grund für die Verschiedenartigkeit der Bewegung zu den ganz gleichlautenden Phrasen b

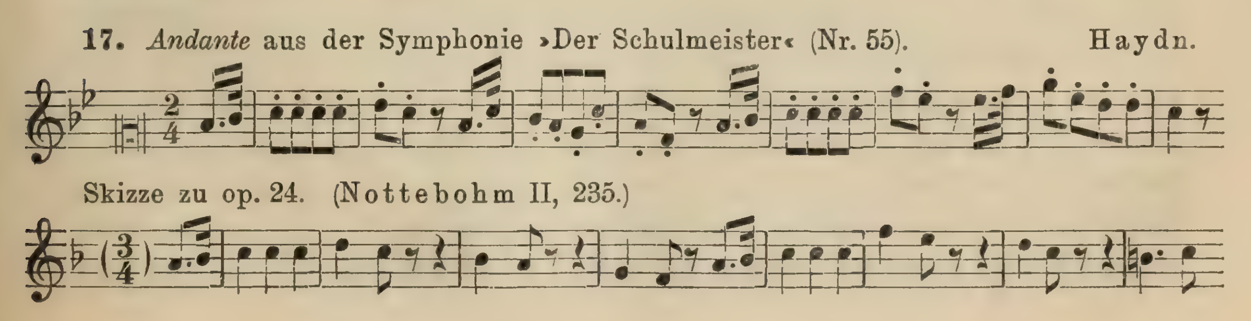


in den Tempo-, Rhythmus- und Artikulationsverhältnissen zu suchen und zu finden. Gewiß ist das Tempo des ersten Beispieles überschnell, im zweiten gemächlicher. Auch der Unterschied legato-stakkato kommt in Betracht, und vor allem trägt das *sf* des Spitzentons in op. 97 viel zum Bewußtwerden der Komik bei. Aber das Wesen des Eindrucks erklären diese Einzelzüge keinesfalls*. Dieselbe Tonfolge mit allen Eigenschaften aber in anderen Zusammenhang gestellt, zeigt weder Scherzozüge noch Komik. Die Betrachtung der Mitbewegungen ergibt also, daß der Rich-

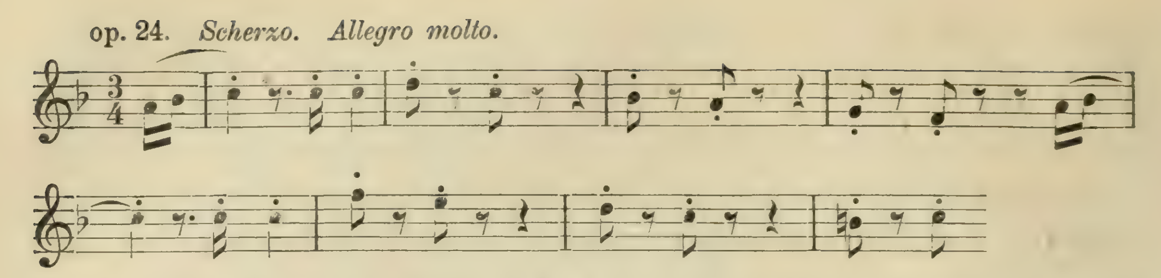
tungsgegensatz in op. 1[I] durchaus im Vordergrund steht, während op. 97 schon im Vordersatz eine andere Qualität hinzubringt. Daß diese sich nicht erklären läßt aus den äußeren Verhältnissen der Stelle, wo sie zum Bewußtsein kommt, leuchtet ein, wenn man der Phrase b die vorhergehenden Takte nimmt. Die Wirkung verschwindet dann. Im Verhältnis a—b müssen also wichtige Scherzoeigenschaften unseres Beispieles op. 97 verborgen liegen. Natürlich ließe sich dies alles auch ohne Heranziehung der Mitbewegungen feststellen. Der Umweg hat aber den Vorzug, daß er uns anschaulich vor Augen bringt, was begrifflich schwer zu fassen ist.

Für die Untersuchung des Scherzo der »Frühlingssonate« liegen die Verhältnisse insofern besonders günstig, als wir Vergleiche mit zwei ganz ähnlichen, nicht Scherzocharakter tragenden Themen anstellen können. Die Halbsätze des Themas enthalten nur e i n e n Akzent. Der Nachsatz überbietet den des Vordersatzes und vollzieht dadurch zugleich die Modulation, das Umlenken, mit plötzlichem Ruck. Daß das zweite b von der Form des ersten etwas abweicht, steht so im Schatten des Hauptereignisses, daß es gar nicht bemerkt wird. Für die W i r k u n g sind die Halbsätze völlig gleich, mit Ausnahme des Umlenkens an der Akzentstelle. Es liegt also der umgekehrte Fall wie in op. 2[II] vor. Dort ist der etwas veränderte Anfang des Nachsatzes nicht selbst schon Umlenken, sondern nur Vorbereitung auf diese Erscheinung, die erst am Ende mit Richtungsgegensatz auftritt. Im vorliegenden Beispiel dagegen überwiegt das zuerst Geschehende so sehr, daß die kleine Verschiedenheit gegen Schluß gar nicht mehr in Betracht kommt. Auch hier aber erschöpft das Umlenken, wiewohl es stark im Vordergrund steht, die Scherzowirkung nicht. Der Vordersatz ist Scherzo, auch ohne Nachsatz. Das Verhältnis der Phrasen ist wieder zu untersuchen. Das erste der unten folgenden Beispiele, das Andantethema aus Haydns »Schulmeister«-Symphonie (Nr. 55), hat wohl irgendwie Pate gestanden für Nr. 3 unserer Zusammenstellung, des Scherzo op. 24, zu dem das zweite Beispiel als Menuett überschriebene Skizze gehört. Nottebohm bemerkt dazu: »Der dritte Satz ist ursprünglich als Menuett gedacht. Erst nach einigen rhythmischen Änderungen hat das Stück seinen neckischen Charakter erhalten.«
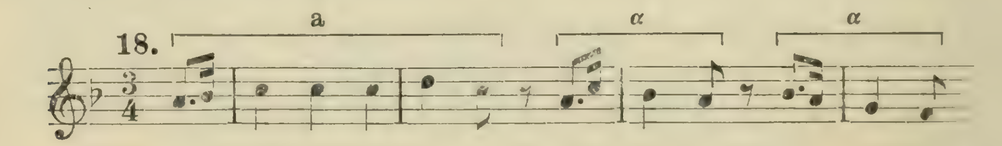
17. *Andante* aus der Symphonie »Der Schulmeister« (Nr. 55). Haydn.



Skizze zu op. 24. (Nottebohm II, 235.)



Die wichtigsten Punkte des Verlaufs sind in allen drei Fällen genau gleich, vor allem die Stellen, wo im Scherzo die Akzente liegen. Die Modulation kommt auf dieselbe Art zustande. Auch die weiblichen Endungen, die so viel zum eigentümlichen Gepräge des Satzes beitragen, fehlen in keinem der Beispiele, nur im Schlußtakt vermeidet Haydn sie charakteristischerweise. Die beiden b sind bei ihm also nicht gleich, so daß eine Hauptforderung des Scherzoliedtypus nicht erfüllt ist. Der Vollauftakt der Skizze wurde schon erwähnt, auch Haydn hat ihn geschrieben. Die Art ferner, wie das erste Beispiel umlenkt, ist wieder kennzeichnend. Damit die Modulation nicht zum Ruck wird, überbietet die letzte Phrase die modulierende noch einmal. Das Scherzo tut das nie, es würde sich damit die ganze Wirkung verderben. So haben also in der Symphonie die beiden b einen eigenen Aufschwung, sie stehen ihrem zugehörigen a durchaus gleichwertig gegenüber und führen, was diese begonnen, im gleichen Geiste und mit vermehrtem Nachdruck weiter. Demgegenüber zeigt die Skizze schon eine starke Differenzierung der beiden Phrasen. Aber das mäßige Tempo und die Bindung der weiblichen Endungen gleichen den dritten und vierten Takt doch dem zweiten an. Man möchte die Phrasen als auseinander hervorgehend betrachten, indem man Fortspinnungstypus annimmt, etwa als Modifizierung einer so lautenden Grundform:



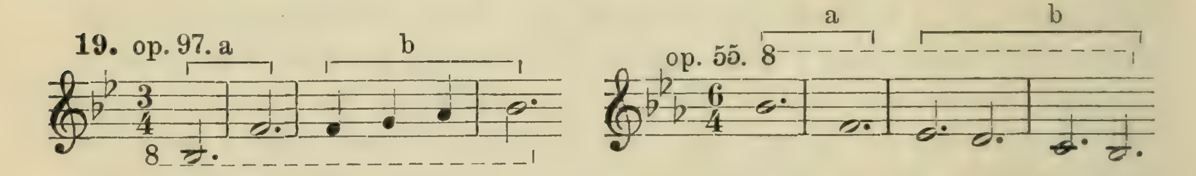
Die überragende Bedeutung des Umlenkens ist noch nicht herausgearbeitet. Aus der Skizze hätte sich sehr wohl ein Menuett ohne Scherzocharakter entwickeln können. Der Gedanke hat sich jedoch in anderer Richtung ausgewachsen, die Verlaufskontrastierung der Halbsätze trat in den Vordergrund. Nun aber wurde auch der Unterschied der beiden Zweitaktgruppen deutlich: a mit seiner rhythmisch außerordentlich prägnanten Form, b mit dem nivellierten Rhythmus, a mit dem straff herausgearbeiteten Aufschwung zum einzigen Akzent, b ohne eigenen Höhepunkt, ohne Akzent, ein einfaches Zurücksinken, a das zweite Mal, im Nachsatz, noch wesentlich überboten, die Umlenkung vollziehend,

b auch hier wieder indifferent wie im Vordersatze, in den Schlußton hinabfallend. Während in Haydns Satz die einander gegenübergestellten Phrasen sich durchaus die Wage halten, wird bei Beethoven ein Mißverhältnis des a—b offensichtlich, die zweite Phrase ist der ersten nicht gewachsen. Die erste sagt alles Bedeutende, die zweite hat es auf etwas ganz anderes abgesehen. Das Mißverhältnis gehört im vorliegenden Fall eng zur Scherzocharakteristik. Fehlte es, so gäbe es auch kein ruckweises Umlenken in dieser prägnanten Art. Die Skizze bedeutet eine Zwischenstufe, wie die ganze Gattung des schnellen Menuetts bei Beethoven überhaupt.

Bei der Suche nach Scherzoeigenschaften im betreffenden Thema der Eroica verläßt uns nun die sichere Grundlage des Verlaufskontrastes. Daß davon nicht die Rede sein kann, zeigt schon die erwähnte Modulationsanordnung: Vordersatz moduliert, Nachsatz bestätigt. Darüber und über die Entstehung des Themas wird bei der Einzelbesprechung noch einiges zu sagen sein. In der umfangreichen Literatur über den Satz wird, soweit uns bekannt ist, nirgends die Frage aufgeworfen oder beantwortet, weshalb das Thema eigentlich zu einem Scherzo und nicht zu irgendeinem anderen Satz gehört. Auch Beiträge zur Lösung dieses Problems werden nicht gegeben. Die Kommentatoren weisen mehr auf die Gesamthaltung des Satzes, auf die große Form und auf die überleitenden Partien hin, die hier ja besonders hervortreten. Auch Nottebohms durch Sachlichkeit sich auszeichnender Hinweis auf das »auf den Noten *b c* sich schaukelnde Anfangsmotiv, das so wesentlich zum Scherzocharakter beiträgt, ja für ihn entscheidend ist«, wird für unsere Frage nicht viel nützen, da, wie verschiedentlich betont, ein Einzelmotiv oder ein Einzelzug außerhalb des Zusammenhangs die Wirkung nicht erklären kann. Was hier untersucht werden soll, beruht nicht auf einem Schaukelmotiv.

Wie in den Liedtypen, gliedern sich Vorder- und Nachsatz je in zwei Phrasen. Das Schaukelmotiv mit seiner rhythmischen und metrischen Ungewißheit füllt das a des Vordersatzes, b schwingt sich danach unter Straffung der rhythmischen Verhältnisse und unter Vollzug der Modulation zur Oktave auf. Diese zweite Phrase könnte ihrer Form nach sehr wohl einem Liedtypusscherzo entstammen, sie ähnelt in mancher Beziehung dem b aus op. 1^{I} und op. 97. Der Versuch, dem Vordersatz des Eroicascherzo nach Art der Liedtypen einen Nachsatz mit gleichen Phrasen und mit Verlaufskontrast zu geben, führt jedoch zur Erkenntnis, daß der Vordersatz eine solche Fortführung nicht zuläßt. Jedenfalls mag man das zweite b umlenken lassen wie man will, ein Scherzo wird nicht zustande kommen. a, die Phrase mit dem Schaukelmotiv, macht die Wirkung unmöglich. Als erste Phrase eines Liedtypus ist es ungeeignet

und läßt sich auch nicht in eine der oben aufgestellten drei Gruppen einordnen. In der Form, die Beethoven dem Satz gegeben hat, bereiten die unvorbereitete Modulation, der plötzliche Aufstieg und die unerwartete Erreichung des Halbsatzendes den Boden für eine Scherzowirkung. Überraschend, wie der Vordersatz schließt, setzt der Nachsatz ein. Ende und Anfang fallen zusammen. H. Riemann* bezeichnet die Stelle als 4 = 5, was natürlich überschnelles Tempo, also 2 × 3/4-Takt voraussetzt. Die Verschränkung der Halbsätze bleibt übrigens während des ganzen Satzes. Besonders deutlich wird sie im durchführenden Teil beim *f* dur-Flöteneinsatz, der zum Nachsatz einen Auftakt hinzufügt. Die Gliederung in zwei Phrasen stimmt im Nachsatz mit der von den Liedtypen her gewohnten überein. b enthält als Kern nur den Abstieg *es d c* | *b*, während (8) a die breite Darlegung eines Kernintervalls, der absteigenden Quarte, darstellt. Der Kern nimmt sich also folgendermaßen aus. Zum Vergleich steht der dekolorierte Verlauf des Vordersatzes aus op. 97 daneben.



Die Ähnlichkeit der beiden Beispiele ist offenbar, sie besteht nicht nur in der Gleichheit der Tonart. Beide Phrasen verlaufen vielmehr hier wie dort diatonisch, a schreitet von der Tonika zum Quintton fort, b kadenziert von dort aus wieder zur *T*, und zwar in derselben Richtung wie die erste Phrase, so daß es also in der Oktave des Ausgangstones ankommt. a ist ganz als *T* harmonisiert, b als Kadenz, im Trio einfacher als in der Symphonie. Die rhythmische Kontrastierung ist in beiden Halbsätzen die gewohnte: a tritt mit ausgeprägter rhythmischer Charakterisierung auf, b fehlt sie. Die Viertel in der Antwortphrase der Symphonie sind nur eine leichte Verbrämung des Kerns. Rhythmische Prägnanz verleihen sie der Phrase nicht. Die Phrase a ist in ihrer ganzen Gestalt ein prächtiges Beispiel für Kurths »Kinetische Energie«. Ganz ungeheuer wächst die Spannung während der Tonrepetitionen, welche die Phrase bis zur Endung des Schlußtaktes füllen. Hier, wo die Bewegungsenergie endlich aus ihrer Bindung frei wird, stürzen die Achtel hervor, füllen den nunmehr geschehenden Schritt an, vergrößern ihn sogar durch Ausholen. Ganz analog vollzieht sich die melodische Bewegung in op. 97 nicht glatt in gleichen Zwischenphasen. Auch hier hat der Aufschwung Hemmungen zu überwinden. Denn um einen Aufschwung handelt es sich in beiden Fällen, obgleich a—b in der Symphonie abwärts gerichtet ist. Mit dem Quintton wird der Höhe-

punkt der Wegwendung von der Tonika erreicht. Die Phrasen b vollziehen nicht die kunstvolle Zurückwendung, wie sie in langsamen Themen nach dem Höhepunkt üblich ist. Hemmungslos eilen sie geradeswegs in den Schluß. Das »Mißverhältnis«, das in op. 24 so deutlich zu beobachten war, liegt auch in diesen beiden Beispielen vor, in op. 97 mit der eigenen Nuance, in op. 55 trotz der gleichen Figuration, die die Phrasen einander äußerlich etwas annähert und den Zwiespalt überdeckt, aber gerade dadurch desto reizvoller. Daß der Nachsatz des Themas aus op. 55 Scherzocharakter hat, wird dem Hörer nicht zweifelhaft sein, der das Stück wirklich zu erleben versteht und nicht nur gewohnt ist, es in überhetztem Tempo herunterzujagen. Und wiederum sind wir für die Scherzoeigenschaften auf das Verhältnis der ersten und zweiten Phrase im Halbsatz verwiesen. Wir fanden wieder ein »Mißverhältnis«. Natürlich ist weder unsere Methode der Beobachtung von Mitbewegungen, noch die der Vergleichung von zwei Themen beweiskräftig. Beide Verfahren sollen uns helfen der musikalischen Tatsachen habhaft zu werden. Auch im Scherzothema der 3. Symphonie sind genug Einzelzüge enthalten, die einen günstigen Boden bereiten, auf dem sich die eigentliche Wirkung entwickeln kann. Der Klangfarbenkontrast, der mit dem Nachsatz unerwartet eintritt, der stakkato repetierte Ton *b*, die lustige Umschreibung des Melodiekerns am Schluß und nicht zuletzt das Schaukelmotiv des Anfangs, alles trägt gewiß zur Wirkung bei. Aber doch wäre das Scherzo möglich ohne all die Einzelheiten. Das »Mißverhältnis« schließlich beruht nicht, wie hervorgehoben sei, darauf, daß zwei Phrasen der gekennzeichneten Art einander überhaupt folgen, sondern auf dem Umstand, daß sie als a—b eines Liedtypus auftreten, also als einander antwortende, deshalb im Grunde gleichberechtigte Glieder einer Symmetrie.

Schon im Scherzo des *b*dur-Trios sind wir einem komischen Zug begegnet, und jetzt treten wir mit der Definition des Mißverhältnisses nahe an die Theorie des Komischen heran. Inwieweit das Komische in der Musik eine Rolle spielt, ist von der Ästhetik noch nicht geklärt worden. Es fehlt eine Theorie des Komischen, die mit fundiert wäre auf musikalischer Komik. Auch der zusammenfassende Aufsatz Hohenemsers* beschränkt sich darauf, für eine anderweitig gegründete Theorie Belege auf musikalischem Gebiet zu finden. Volkelt* erkennt zwar in der Musik mancherlei Komik an, sie ist aber nicht ausgeprägter Art und tritt daher für die Behandlung zurück. Lipps* bemüht sich von der Genese der die Komik offenbarenden psychischen Vorgänge aus vorzudringen. An ihn, bzw. Hofmann* schließt sich Hohenemser an. Er schreibt: »Das komische Objekt muß sich also zunächst als in einer bestimmten Hinsicht besonders groß, wichtig, bedeutungsvoll geben und sich dann als in der gleichen Hinsicht im Verhältnis zu dem Anspruch,

den es erhoben, klein, nichtig, unbedeutend entpuppen.« Und die ganz psychologische Erklärung: »An einem wichtigen anspruchsvollen Punkt tritt psychische Stauung ein, die nicht beliebig nach anderen Punkten abfließen kann. Tritt die Lösung ein, so ist das neue Objekt nichtig, bedeutungslos. Spielend bewältigen wir es.« Auch für Volkelt ist die notwendige Bedingung für das Erscheinen des Komischen das »Umschlagen« des Ernstnehmens in ein Nichternstnehmen, bzw. auf der objektiven Seite das Umschlagen eines Bedeutenden in ein Nichtiges. Unentbehrlich ist ferner das Gefühl der »spielenden Überlegenheit«. Dies letztere ist nun in der spezifisch musikalischen Einstellung immer gegeben. Weder messen wir uns selbst am Kunstwerk, noch sind wir durch Affekte befangen*.

Auch die zweite Forderung, »Umschlagen eines Bedeutungsvollen in ein Unbedeutendes«, ist in manchen Sätzen und wenigstens teilweise erfüllt. Unser »Mißverhältnis« ist ja nur ein anderer Ausdruck für einen ähnlichen Sachverhalt. Allerdings ist es im a—b der verschiedenen Sätze verschieden stark ausgebildet. Zur »Vernichtung«, zur »Selbstaufhebung« des komischen Gegenstandes kommt es aber auch im schärfsten Fall nicht, nirgends ist die Phrase b »nichtig« oder so bedeutungslos, daß sie selbst lächerlich wird. Parallelen zur »komischen Nase« (die mit dem Anspruch auftritt, eine richtige sein zu wollen, aber das nicht ist) oder zum Fagotton (der ein normaler Ton sein möchte, aber nur bis zu einem katarrhähnlichen* vordringt) darf man in den Scherzothemen nicht suchen. Deutlich ist nur in vielen Fällen das Umschlagen eines Bedeutenden in ein überraschend Leichtes in mancherlei Abschattierungen. Der Bruch zwischen den beiden Elementen besteht aber und hebt die Wirkung über das bloß »Lustige« und »Muntere« hinaus in der Richtung auf das Komische hin. Wichtig ist, daß, wenn die Komik oder die ans Komische grenzende Wirkung vorüber ist, ein Rest bleibt. Nicht Selbstzerstörung hat vorgelegen, nicht nur ein Nichtiges ist übrig. Der Wert des Ganzen hat nicht abgenommen und ist derselbe geblieben oder noch gesteigert.

Gerade dies ist, wie Hohenemser wohl im wertvollsten Teil seiner Arbeit ausführt, ein Kennzeichen des Humors. Als Belege bringt er Beispiele der Behandlung der großen Form beim letzten Beethoven bei. Der Scherzi wird nicht gedacht. Ist man mit dieser Auffassung des Humors einverstanden, so wird man den Themen, die das Mißverhältnis a—b enthalten, humoristische Züge nicht absprechen können. Es sei noch bemerkt, daß dann aber genau so gut Haydns Menutte neben der Komik den Humor enthalten. Auch hier bleibt mehr als Harmlosigkeit und Naivität übrig und es geht nicht an, mit Spitta* Beethoven als den ersten großen Humoristen zu bezeichnen.

Zweifellos wäre es nun sehr verfehlt, das Wesen des Scherzo ohne weiteres mit Komik oder Humor gleichzusetzen. Für die Lösung unseres eigentlichen Problems wäre damit sogar wenig oder nichts gewonnen. Eine Aussage über die musikalischen Eigenschaften des Scherzothemas liegt darin nicht beschlossen. Die ganze ästhetische Betrachtung hat strenggenommen hier nur Berechtigung, da sie uns lehrt, über bloße theoretische Konstatierungen hinauszukommen. Auf das Mißverhältnis ist durch die Untersuchung ein neues Licht gefallen.

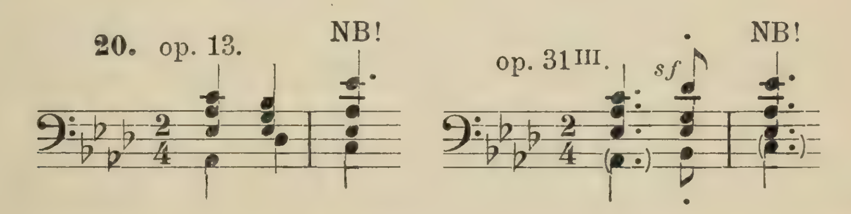
Bevor die Behandlung des Verhältnisses a—b wieder aufgenommen wird, sei eine Variante besprochen. Das Scherzo der *c*dur-Sonate aus op. 2, selbst in *c*dur stehend, baut sein Thema nach dem Liedtypus. Zugrunde liegen Doppeltakte, wie H. Riemann in seiner Analyse hervorhebt. Sechzehn $^3/_4$-Takte vor dem Doppelstrich bilden also ganz normal eine Periode Thema. Die Gestalt des Nachsatzes könnte dazu verleiten, an Fortspinnungstypus zu denken, jedoch belehrt vor allem die Parallelität der Schlußbildungen, ebenso wie der Anfang der Halbsätze uns darüber, daß Vorder- und Nachsatz einander entsprechen, daß also Liedtypus vorliegt. Mit der normalen Scheidung in zwei Phrasen könnte unter Nichtachtung der polyphonen Bestrebungen dem Vordersatz eventuell Genüge getan werden. Im Nachsatz ist jedoch von einem a—b offenbar nicht die Rede. Das Hauptmotiv wird regelrecht fortgesponnen. An ein Mißverhältnis der gewöhnlichen Art kann daher in diesem Teil nicht gedacht werden. Natürlich fällt bei der Untersuchung der Scherzoeigenschaften sofort die Ähnlichkeit der Halbsatzschlüsse auf. Es sind die einzigen Takte mit vollgriffigen Schlägen. Die Erwartung, daß sich hier der Richtungsgegensatz zeigen wird, trügt nicht. Der akzentuierte Anfangston der Figur wird im Vordersatz durch Sprung von unten, im Nachsatz durch Sprung von oben erreicht. Dazu ist der Baß in entgegengesetzter Richtung geführt, so daß erst Ausweitung, dann Einengung des von den Stimmen umschlossenen Raumes vorliegt*. Wie dieser Verlaufskontrast allein imstande ist, ein Thema zu tragen, erwies* das Triothema der 2. Symphonie. Das Ganze tritt dort in stark verkürzter Form auf. In op. 2^{III} enthalten jedoch die langen Halbsätze noch mehr als bloßes Lossteuern auf den Richtungsgegensatz. Der Umstand, daß die Schlüsse die einzig parallelen Bildungen im weiteren Verlauf der Halbsätze sind, drängt tatsächlich die Gesamtwirkung auf einen Punkt zusammen, eben auf das betonte erste Viertel der Kadenzfiguren. Infolge der großen Ausdehnung der vorhergehenden Partien wächst die Spannung bis zu den Höhepunkten gewaltig an. Im Nachsatz besonders. Der ungewöhnliche Bau aus lauter gleichen Motiven, die die Linie fortgesetzt höher treiben, dazu der stetig absteigende Baß, hauptsächlich aber die Modulation, die von *c*dur aus sich nach *b*dur

versteigt, ergeben eine starke Steigerung, die sich als Verlassen der natürlichen Grundlagen und Fortdrängen ins Unbegrenzte darstellt. Wenn aber am Höhepunkt die vom Vordersatz her bekannte Schlußwendung einsetzt, biegt der Richtungsgegensatz die Melodie zurecht, der Baß findet sich plötzlich in normalem Abstand ein, und in der Harmonik stellt sich heraus, daß wir nur die Modulation von der Tonika zur Dominante vollzogen haben. In hervorragender Weise passen hier die Kriterien der Komik: ein bedeutsames Erstes — das Umschlagen in ein Zweites, das wir spielend bewältigen. In äußerst wirkungsvoller Weise ist das Mißverhältnis umgeprägt und ausgebeutet. An die Stelle des a ist eine lange Fortspinnung getreten, b wird nur durch eine Kadenzfigur gebildet. Die Modulation von *c* dur über *b* dur nach *g* dur, die einzige ganz abweichende, die in den Scherzothemen zu finden ist, vermag so recht deutlich zu zeigen, worauf es ankommt. Die Polyphonie ist in erster Linie ein gutes Mittel für diesen Typus des Scherzomäßigen, den wir die »Kumulusbildung« nennen möchten, unter Weglassung des selbstverständlichen Zusatzes »mit überraschender Lösung«.

Absichtlich war bisher über den Bau der Scherzothemen aus der Eroica und aus dem großen *b* dur-Trio nur so viel gesagt, daß die Bedeutung des Mißverhältnisses der Phrasen im Nachsatz erkannt werden konnte. Die Betrachtung sei jetzt fortgesetzt. Im Sinne der Theorie des Komischen ist das »Große« in beiden Fällen also das Fortschreiten vom Grundton der Tonika zu deren Quint, in rein melodischer Beziehung sicherlich einer der bedeutungsvollsten Schritte, die Beethoven überhaupt kennt. Oft hat man darauf hingewiesen, daß seine Linien sich vielfach in kleinem Gesamtumfang um die Tonika hinbewegen. Für diese Lage des Melodiezentrums ist die Wendung zum Quinttone die größte Abweichungsmöglichkeit. Und wie auf harmonischem Gebiete der Phrasenschluß auf der *S*, die weiteste Wegwendung von der Basis des tonalen Klanges, besonders bedeutsam ist, so hat der Phrasenschluß auf dem Quinttone, wenn er wenigstens in Beziehung zum Grundtone bleibt, stets sehr Wichtiges zu sagen. Dem Quinttone selbst eignet in solchem Zusammenhang starke Spannung, die nicht harmonischen Ursprungs sein kann, da die Wirkung am stärksten ist, wenn sowohl Grundton, wie Quinte dem tonischen Dreiklang angehören. Ist somit die im Quintton latente »Energie«, um mit Kurth zu sprechen, melodischer Art, so trägt sie doch nicht den Charakter der »kinetischen Energie«. Nicht ein Drang nach Vorwärtsbewegung offenbart sich in ihr, sondern eine »Kohäsionsspannung«, wie Kurth sie für das Harmonische nachweist, und wie sie in unserem Beispiel des Phrasenschlusses auf der *S* deutlich ist. Kennzeichnend ist das Fernabliegen. Ein weiter Schritt ist geschehen. Zwischen der Grundlage, dem Grundton, und dem Punkt, wo wir uns

befinden, dem Quintton, tut sich eine Kluft auf, die erfüllt ist von Spannungsströmen (um in Kurths Ausdrucksweise zu verbleiben). Die Eigenspannung der Ausweitung charakterisiert hier den Quintton, nicht die Tendenz auf Fortbewegung, die kinetische Energie. Daß die Lösung der Spannung nur in einer Tonbewegung, ohne die ja alle Musik undenkbar ist, stattfinden kann, führt leicht irre. Beide Energiearten schließen sich nicht aus. Letzten Endes findet sich in einer Melodie kein Ton, der nicht nach seiner Stellung im Verlauf der aktuellen Gesamtlinie, dann aber auch nach seiner Lage im melodischen Kreis gekennzeichnet wäre. Ein Hinweis darauf, daß dieser melodische Kreis, bzw. die Tonleiter, selbst kinetischen Kräften die Entstehung verdanke, wäre für unser Problem belanglos. Nicht auf die Genese der Phänomene, sondern darauf, was sie uns in ihrer fertigen Gestalt offenbaren, kommt es an. Auf welche Art der »Energie« jedesmal der Nachdruck fällt, oder mit unseren Worten, worauf das Tonstück im besonderen eingestellt ist, gilt uns im Einzelfall als wichtig.
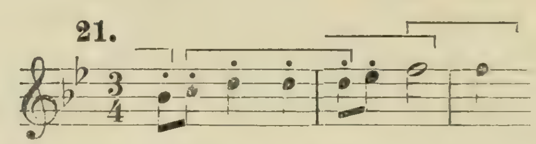
Den Schritt in den Quintton, im Sinne der weiten Abweichung, verwendet Beethoven oft und an hervorragender Stelle. Neben die Scherzi aus op. 55 und 97 könnte man das aus op. 31^{III} und den Anfang des Mittelsatzes aus op. 13 stellen.



Der Kern des ersten Beispiels wird uns in verschiedener Gestalt noch weiterhin beschäftigen. In beiden Sonatensätzen tritt beim langsameren Tempo eine weitere Eigenschaft des Quinttones zutage: Das, was H. Nohl* das »eigentümliche Schwellen und Ziehen des Tons« nennt, und was für ihn ein Charakteristikum des Typus II (Beethoven u. a.) ausmacht. Es ist erstaunlich, wieviel Nuancen die phrasenschließenden Quinttöne selbst dann durchlaufen, wenn man sie ohne klingende Reproduktion zum Erlebnis bringt. In dem »Ziehen und Schwellen« wird uns so recht die Bedeutsamkeit des Quinttones bewußt. So bedient sich seiner gern das a des Scherzothemas, im Liedtypus außer in den genannten drei Beispielen etwa noch in op. 14^{II} oder im a + a, wie in op. 9^{I}.
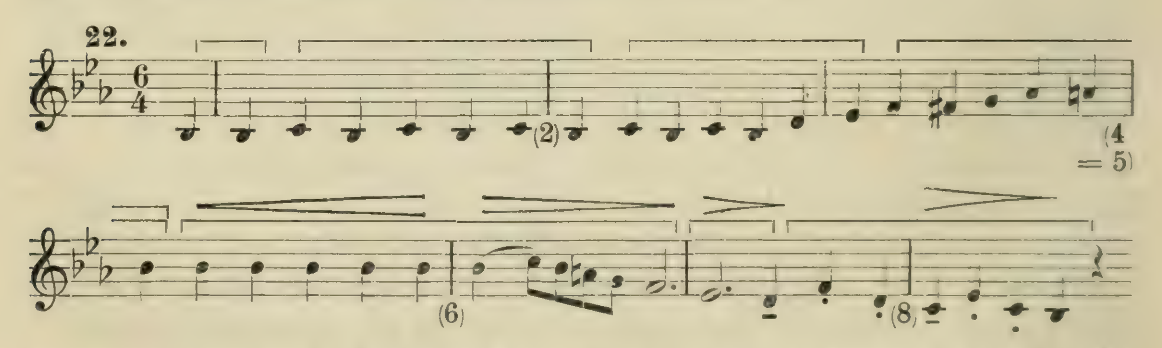
Der Aufschwung des a muß Hemmnisse überwinden. So sollte man die ersten beiden Takte der Halbsätze in op. 97 nicht in je zwei Motive auseinanderfallen lassen. Es tritt dann eine nebensächliche Scherzandowirkung in den Vordergrund statt des gewichtigen Aufstiegs. Der Nachsatz kann durch figurenmäßiges Lesen in seiner Wirkung überhaupt ganz

in Frage gestellt werden. Im Vordersatz ist die drängende Wiederholung des *d* ein Band zwischen den gleichgebildeten Anfangstakten, sie bildet das melodische Hemmnis, das auf dem Wege zur Höhe überwunden werden muß*. Auch Riemanns Phrasierung* neigt dieser Ansicht zu und schiebt ganz ausdrücklich die oberflächliche Scherzandogleichheit der Motive zurück:



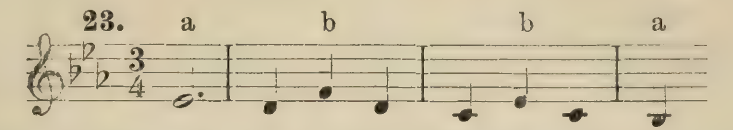
b weiß von der Bedeutsamkeit des Aufstiegs und von der Überwindung rhythmisch-melodischer Schwierigkeiten nichts mehr. Anscheinend mühelos tritt es stufenweise hinauf, jeder Schritt mit einem kleinen Stakkatoakzent, der letzte mit übertreibendem *sf*. Es bewegt sich, »als ob nichts geschehen wäre«, ein ausgesprochen komischer Zug, dem wir noch manchmal begegnen werden.

Im Vordersatz des Symphoniethemas ist das gewöhnliche Mißverhältnis nicht enthalten. Nach der schwebenden Metrik des Schaukelmotivs festigen sich die rhythmischen Verhältnisse im Oktavaufstieg. Unvorbereitet wird der Schluß des Vordersatzes erreicht. Unvermittelt, unter Auslassung von Pausen, setzt der Nachsatz in gleichem Geist ein. Aber bald stellt sich heraus, daß er anderer Art ist. Schwang sich der Vordersatz plötzlich zur Oktave auf, der Nachsatz gibt sie gelassen wieder preis mit einer ganz normalen Ruhepause in der Mitte auf der Quint. Und allmählich, wie der Abstieg geschieht, verschieben sich auch die metrischen Verhältnisse wieder. Straff setzt der Nachsatz ein, der Schwerpunkt des Anfangstaktes fällt mit dem Schwerpunkt des Vordersatzschlusses zusammen. So phrasiert H. Riemann:*



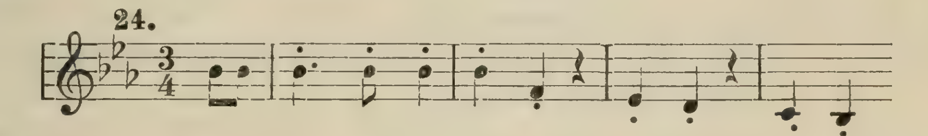
Die < und > sind hinzugesetzt, um die immanente Dynamik von Leicht zu Schwer und umgekehrt hervorzuheben und sollen also nichts über effektive Dynamik aussagen. Die beiden letzten Takte der Notierung zeigen, wie gefährlich es ist, statt des uneigentlichen $^3/_4$-Taktes den $^6/_4$-Takt einzuführen, dessen starre Schwerpunktsgruppierung hier Beethovens Absicht, am Schluß des Themas die straffe Rhythmik wieder zu

verflüchtigen, in empfindlicher Weise stört. Die weiblichen Endungen treten viel zu scharf hervor. Die rückläufige Anordnung der Viertelfiguren (a b—b a)



soll ja gerade die gleichlaufende Rhythmik des Kerns verschleiern. Wenn das Schaukelmotiv mit seiner Unsicherheit wieder einsetzt, ist die prägnante Einteilung in sechs Viertel, die in der Mitte der Periode erreicht war, bereits nicht mehr wirksam. Im Thema eines Satzes, dessen gespenstisches und spukhaftes Wesen von allen Erklärern betont wird, kann ein solches Spiel der Rhythmik nicht wundernehmen.

Große Ähnlichkeit zeigt die Struktur des Kerns, die Anordnung der zugrunde liegenden Elemente, im Nachsatz unseres Themas mit den Halbsätzen von op. 24*. Auch hier schlossen nach der prägnanten weiblichen Endung im 2. bzw. 6. Takt je zwei zurücksinkende eintaktige weibliche Endungen die Halbsätze ab. Wir wollen einmal von der in op. 55 durchaus abweichenden Melodik und Rhythmik absehen und sie willkürlich an op. 24 angleichen:



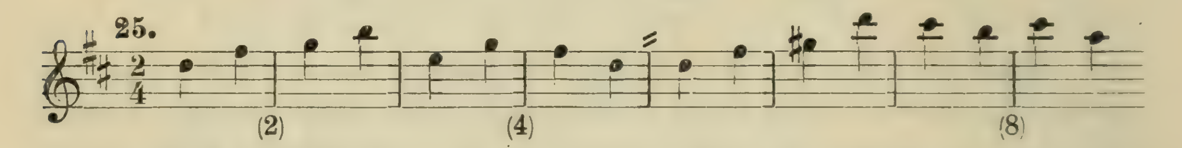
Was oben über die Struktur von op. 24 gesagt wurde, gilt auch von op. 55, nur ist hier der Kern am Schluß durch Figurierung verdeckt, wodurch die straffe Rhythmik verlorengeht. Riemanns »Motiv« - Einteilung leuchtet mir nicht ein.

Etwas vom Mißverhältnis a—b werden wir auch in der Gegenüberstellung der Halbsätze des so ausführlich besprochenen Themas wiederfinden können: den prägnanten Aufstieg und das im ganzen nivellierte Hinabsteigen. Eine solche Anordnung der Halbsätze ist unter den Scherzothemen nur einmal vorhanden. Sie tritt hier an die Stelle der in Liedtypen üblichen Verlaufskontrastierung der Halbsätze. Im übrigen offenbart sich der Scherzocharakter des Themas am deutlichsten im a—b des Nachsatzes, das nach demselben Prinzip des Mißverhältnisses angelegt ist wie die entsprechenden Partien in op. 24 und 97.

Die Vergleichung mit den anderen Themen, die ein a—b enthalten, lehrt, daß dieser Scherzozug, dessen wesentliche Bedeutung im einzelnen wir erkannten, stärker oder schwächer ausgeprägt, allen Liedtypen gemeinsam ist. Die Phrasen a hatten wir nach drei Gruppen eingeteilt. Besondere Bedeutsamkeit, anspruchsvolle Größe, die für die ersten Phrasen

des Mißverhältnisses charakteristisch sind, sind allen drei Fällen eigen. Die Raketen und ihre Modifikationen bilden ja die besten Belege. Die Phrasen b vertreten überall das Kleine, das spielend bewältigt wird, oder sachlich ausgedrückt, sie laufen stets ohne alle Komplikationen auf dem schnellsten Wege in den Schlußton hinein.

Auch für das Scherzothema der 2. Symphonie, dessen Behandlung vorläufig aufgeschoben wurde, beantwortet sich die Frage nach der Scherzowirkung verhältnismäßig leicht, wenn man den Blick über die Figuren der Außenseite hinweg auf den Verlauf des Satzes richtet. Ein Vergleich mit dem Scherzo für mechanisches Werk zeigt den großen Unterschied in der Bedeutung der Einzelmotive in beiden Sätzen. Im kleinen *g* dur-Thema steht die Durchführung des punktierten Rhythmus durchaus im Vordergrunde. Entfernt man hier die Einteilung in lauter gleiche kleine Figuren, so bleibt dem Verlauf an sich kein besonderer Zug. Das Thema könnte mit einem anderen einfachen Verlauf eine ähnliche Wirkung haben, wenn man nur die rhythmische Gestalt der Zählzeiten beläßt. Ganz anders der Symphoniesatz! Schon das *ff* in den Halbsatzschlüssen läßt vermuten, daß hier und damit im Verlauf eine besondere Wirkung liegt. In der Tat ist es so. Nehmen wir, um zum Verlauf vorzudringen, der Linie die komplizierte Einteilung in Taktmotive und stellen wir also, unter Berücksichtigung der Anschlüsse über den Taktstrich, den Kern des Themas heraus, indem wir zugleich die Taktart vereinfachen:



so behält der Rest seine Scherzozüge. Alle Charakteristika des ruckweisen Umlenkens liegen vor. Anfang und Ende der Halbsätze sind streng entsprechend, im Innern des Nachsatzes verändert sich durch plötzliche Einführung einer chromatischen Erhöhung unvermittelt die Verlaufsrichtung. Mit vollstem Recht nennen wir den Satz also trotz der Durchführung eines Einzelmotivs Scherzo und nicht Scherzando.

Bevor wir nun das Hauptergebnis der bisherigen Untersuchungen in einer Tabelle zusammenfassen, seien zwei wichtige Punkte wiederholt, die nicht wie die meisten anderen in den umfassenden Begriff »Scherzowirkung« eingehen: Einmal der Gegensatz des Scherzando als einer an Einzelheiten der Oberfläche des Kunstwerks geknüpften Wirkung, zum Scherzo, dessen Wurzeln tiefer liegen. Und zweitens die Tatsache, daß das Scherzothema metrisch durchaus regelmäßig ist und Verzögerungen und Wiederholungen durch Anhänge im Innern der Periode ebenso ausschließt wie breite Darlegungen durch Dehnungen oder Einschaltungen.

Tabelle der Scherzocharakteristika.

I. Verlaufskontrastierung paralleler Teile	A. Richtungsgegensatz	1. der Phrase	Fortspinnungstypen usw.
		2. des Halbsatzes	Liedtypen usw.
	B. Ruckweises Umlenken		
II. Mißverhältnis antwortender Teile	A. a + b	1. als Phrasen	Liedtypen usw. ---- nur op. 55
		2. als Halbsätze	
	B. $\alpha + \alpha + \ldots\ldots + s$ (Kumulusbildung)		

Hiernach liegen die Verhältnisse für die Fortspinnungstypen und die Themen mit a + a bzw. $\alpha + \alpha$ am einfachsten. Zum Richtungsgegensatz der Phrasen ist ein neues Kriterium nicht hinzugekommen. Die Liedtypen dagegen entnehmen in der Mehrzahl sowohl der Gruppe I wie der Gruppe II ihre Scherzozüge. Hier sind also mehr Differenzierungsmöglichkeiten. Dementsprechend überwiegt ihre Anzahl auch. Op. 55 gehört nicht zu I, wohl aber zu II A 1 und 2. Die meisten Einzelzüge vereinigt das Thema aus dem großen *b* dur-Trio in sich. Es muß in gleicher Weise IA2, IB und IIA1 zugerechnet werden. Das Mißverhältnis ist bekannt, die Verlaufskontrastierung geschieht auf beide Arten. b im Vordersatz läuft von der Quinte eine Quarte aufwärts in die Oktave hinein, b im Nachsatz springt in seinem Kernschritt von der Quinte in den Grundton hinab. Allerdings gehört zum rechten Richtungsgegensatz Gleichheit der sich entsprechenden Motive, und es hat nach dem Notenbild den Anschein, als weiche das zweite b nach Art der Menuette vom ersten ab. Beim Hören fällt das Bedenken fort, die Parallelität der Halbsätze ist bis zum Schluß nicht zweifelhaft. Zwischen a und b, also wie in op. 28, geschieht das ruckweise Umlenken, dem der Richtungsgegensatz folgt. Die Modulation wird nicht nur ohne Vorbereitung, sondern sogar ohne alle harmonische Mittel ausgeführt; nicht einmal die chromatisch erhöhte *S* erscheint. Keinerlei Verkürzung der Motive oder sonstige melodische Unterstützung erleichtert die Umdeutung. Es wird auch nicht irgend eine entfernte Harmonie gewählt, die in der alten wie in der neuen Tonalität gleich leichtverständlich wäre. Es deutet sich im 6. Takt (halbe Note b^1) die konsonanteste, schlußfähigste Harmonie der Tonart, die Tonika selbst, ohne alle Einwirkung von außen her um. Und die Funktionsänderung findet auch dann statt, wenn der Hörer das Stück zum erstenmal hört und also den weiteren Verlauf gar nicht kennt. Die Ursache ist allein die Logik des Verlaufs. Der Vordersatz hat auf der *T* geschlossen, Takt 5 und 6 vollziehen nochmals den Schritt *D—T*. Der Nachsatzschluß muß nach Analogie des Vordersatzes

diese Fortschreitung noch überbieten, bloße Wiederholung wäre ausgeschlossen. Metrische Umschweife mit Fortspinnungen und neues Motivmaterial sind wegen der Scherzoanlage des Themas unmöglich. Es bleibt also nur Modulation übrig. Der Zwang zum Modulieren ist nicht nur verstandesmäßig zu erörtern, sondern er liegt unmittelbar im Verlauf eingeschlossen und wird im 6. Takt des Themas mit Notwendigkeit erlebt. So wird die *T* von selbst zur *S* der neuen Tonalität. Oder: Setzt man mit H. Riemann Konsonanz = Schlußfähigkeit, so tritt hier der tonische Dreiklang als stark weiterdrängende Dissonanz auf. Die entstehende *S* leitet eine vollständige Kadenz in der Tonart der Dominante ein mit außerordentlich wirkungsvollem Quartsextakkord, der hier nach dem ruckweisen Umdeuten mit besonderer Bedeutung erscheint, und der mit dem in Menuettklauseln beliebten Quartsextakkord, den das Scherzo vermeidet, nichts gemein hat. In der halben Note b^1 des 6. Taktes geht also die Umlenkung vor sich, und an ihr bemerken wir wieder das »Ziehen und Schwellen« des Tones.

Nicht alle Scherzi ordnen sich in die Tabelle der Scherzocharakteristika ein. Abgesehen vom kleinen *g*dur-Scherzo finden sich auch in den drei Sätzen, die bisher immer abwichen, keine verwandten Züge. Im letzten Kapitel sollen sie, die beiden Fortspinnungstypen ohne Richtungsgegensatz und das erste, posthume Scherzo, genauer besprochen werden.

Kurz seien noch die Nachsätze der Fortspinnungstypen betrachtet. Scherzozüge zeigen sich nicht, die Verlaufskontrastierung ist auf die Phrasen des Vordersatzes beschränkt, wenn sie überhaupt vorliegt. In op. 9^{I} ist das Fortspinnungsmotiv des Nachsatzes nur halb verwandt mit dem Hauptmotiv, nach Art dieser Typen in Haydns frühen Menuetten. Die Kadenz mit Triller und Stakkato ist haydnsch, wie die Baßbegleitung in Terzen. Die Fortspinnungen von op. 30^{II} und 96 sind merkwürdig gleichgebaut. Zu den beiden gegensätzlich verlaufenden a des Vordersatzes tritt gewissermaßen ein drittes a von doppelter Länge, das also den ganzen Nachsatz füllt und dabei moduliert. Zu den beiden vorhandenen kommt sonach eine dritte Verlaufsmöglichkeit des a hinzu. Dies dritte a steigert die Scherzowirkung aber nicht etwa dadurch, daß es sich nun ganz abrupt und überraschend bewegte, sondern nimmt im Gegenteil einen sehr allmählichen Verlauf, der — gar nicht im Sinne einer Scherzoantwort — deutlich einen Höhepunkt ausbildet. Eine kleine Aufregung geht voraus, in beiden Fällen hervorgerufen durch die sich drängenden *sf*, die in op. 30^{II} mehr rhythmisch verwirren, in 96 mehr einen kurzgliedrigen Evolutionsaufbau andeuten. Auch zu einer Kumulusbildung, die man hier erwarten könnte, kommt es nicht*. Die Schlußphrase schließt sich durchaus weiterführend an die Fortspinnung an. Ein Mißverhältnis zwischen steigernder Fortspinnung und einfachem

Schlußschritt besteht in keinem der fünf Themen. So zerfallen die Nachsätze der Fortspinnungstypen nicht in einzelne getrennte Teile — die Grundbedingungen für Scherzowirkungen —, sondern bilden einen stetigen Verlauf. In op. 30^{II} und 96 folgt auf die beiden zwiespältigen a ein drittes ausgedehnteres, versöhnendes.

Als letzte Untersuchung bleibt nunmehr noch, diejenigen Menuette und unbenannten Sätze ausfindig zu machen, welche sich in die Tabelle der Scherzokriterien einordnen lassen und also, vorausgesetzt, daß unsere Feststellungen richtig sind, Anspruch darauf machen, den Scherzi zugezählt zu werden. Auch hier soll die Einzelbesprechung dem letzten Kapitel vorbehalten sein. Es sei aber daran erinnert, daß unsere ganzen Untersuchungen sich im Kreise der Scherzo-, Menuett- und verwandter Themen bewegt haben, daß wir also, falls es eine eigene Grundeinstellungsart für solche Sätze gibt, aus dieser gar nicht herausgekommen sind. Strenggenommen können wir also nur innerhalb dieser Themenkategorie urteilen. Auch das letzte Kapitel wird diese Grundfrage der verschiedenen Satztypen innerhalb der Sonate nur streifen können, wo sie nicht zu umgehen ist. Sätze, denen wir bis zur näheren Untersuchung Scherzoansprüche zubilligen müssen, sind enthalten in op. 18^{IV} (?) (Menuett), op. 21 (Menuett), op. 27^{II} (Allegretto), op. 110 (Allegro molto), op. 125 (Molto vivace), op. 130 (Presto).

Zweites Kapitel.

Vergleichende Betrachtungen zu Haydn und Mozart.

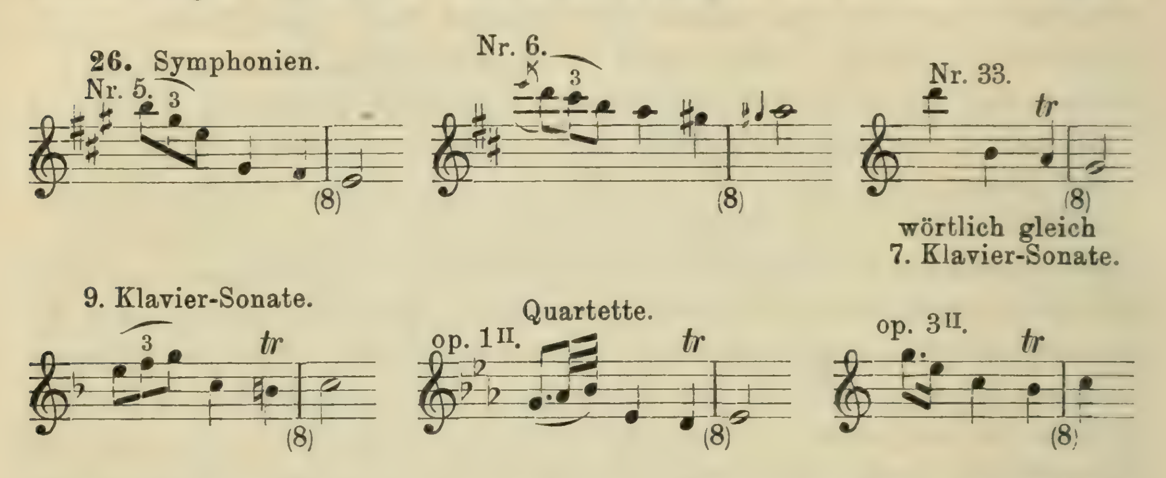
Nur die Bauart der in Frage kommenden Sätze Haydns soll im Vergleich zu Beethovens Scherzo ins Auge gefaßt werden. Anderweite Beziehungen zwischen beiden Meistern und auch Mozart bestehen natürlich in großer Zahl. Da es uns aber nicht um die Gemeinsamkeiten, die zusammen den Wiener klassischen Stil bilden, zu tun ist, sondern vielmehr um personalstilistische Unterscheidungen, wollen wir die Untersuchung der Metrik und der Verlaufsverhältnisse, die von so großer Bedeutung für die Erfassung der wesentlichen Eigenschaften in Beethovens Scherzo gewesen ist, auch kurz auf Haydn übertragen. Natürlich kann es nicht Aufgabe sein, Erschöpfendes zu bieten, sondern es wird genügen, eine Strecke weit einzudringen in die Problematik des Haydnschen Menuetts und ganz im Rohen Richtlinien zu finden für die Einteilung des sehr umfangreichen Materials*. Vor allem muß aber die Aufmerksamkeit den Scherzi und Scherzandi gelten, die an Stelle von Menuetten in den Streichquartetten des Jahres 1781 auftreten.

Sandberger hat in seinem grundlegenden Aufsatz »Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts«* nachgewiesen, daß Haydn vor 1781 die eigentliche thematische Arbeit nicht kennt und daß Ansätze dazu erst zu spüren sind in der letzten Zeit vor den Quartetten »gli Scherzi«. Hier tritt sie zuerst in völlig durchgebildeter Form auf. In den Symphonien findet sich das neue Prinzip erst nach der Pariser Serie. Charakteristisch für Haydn ist, daß daneben die alte Technik weiterbestehen bleibt. Seit diesen ungemein klärenden Darlegungen hat das Jahr 1781 für die Geschichte eine ausgezeichnete Bedeutung gewonnen, und auch wir wollen es als einen Einschnitt betrachten und uns zuerst den vorher entstandenen Menuetten in den Quartetten, Symphonien und Klaviersonaten zuwenden*. Dann wird zu untersuchen sein, wie die Scherzi der »russischen« Quartette sich zu den Gruppen der früheren Menuette stellen. Es wird sich ergeben, ob auch sie, wie die anderen Sätze, Neues bringen, und ob sie besondere Züge enthalten, die ihre Benennung rechtfertigen können, oder aber ob wir Sandberger beipflichten müssen, der die Auszeichnung gerade dieser Sätze nicht für berechtigt hält*. Über die Zeit nach 1781 ist schließlich noch einiges hinzuzufügen. Auch auf die Eigenschaften von Sätzen, die Beethovens Scherzo besonders nahezustehen scheinen, soll kurz eingegangen werden.

Sieht man die Menuette aus dem Zeitabschnitt vor 1781* auch nur ganz flüchtig durch, so fällt Haydns Art, die Metrik zu behandeln, die so völlig von der Beethovens verschieden ist, sofort auf. Aber nicht nur, daß die Mehrzahl der Themen die strenge Achttaktigkeit durchbricht, charakterisiert Haydn im besonderen, auch Mozart baut ja seine Menuettthemen vielfach nicht nach dem achttaktigen Schema auf. Was den jungen und verschiedentlich noch den alten Haydn von Mozart sowohl wie von Beethoven trennt, ist der Umstand, daß seine Themen nicht geschlossen sind. Zwar treten sie in der großen Form durchaus als Thema auf, sie stehen normal vor dem Doppelstrich, werden wiederholt und kehren ziemlich regelmäßig am Schluß des zweiten Teils wieder. Dem Thema fehlt also nicht die Einheit nach außen, sondern der kontinuierliche Verlauf im Innern. Durchweg sind sehr geschlossene Teile darin vorhanden neben anderen, die herausfallen, die, grob gesagt, anders lauten könnten, die nur füllen oder irgend eine Rolle spielen, bei der es auf die genaue Gestalt nicht so sehr ankommt. Für die Mehrzahl unserer Themen können wir bestätigen, was Jalowetz* von Haydns Thema im allgemeinen behauptet: »Dabei ist aber auch der Anfang, das Hauptthema, noch nicht immer ein einheitliches, unveränderliches Ganzes, sozusagen ein für allemal erstarrter Guß aus mehreren Motivmolekülen: vielmehr ist immer noch das einzelne Motiv das leicht aus dem Zusammenhang zu lösende Hauptelement des ganzen Satzes, und die Aneinanderreihung zum Thema gewinnt dadurch mehr den Anschein der Zufälligkeit.« Nicht also, daß das Menuetthema mancherlei Motive verwendet, gibt ihm diesen eigentümlichen Charakter, sondern die Art, wie es sie verwendet, was für Motive es sich wählt und wie es sie aneinanderreiht. Diese läßt einen einheitlichen Guß nicht zustande kommen.

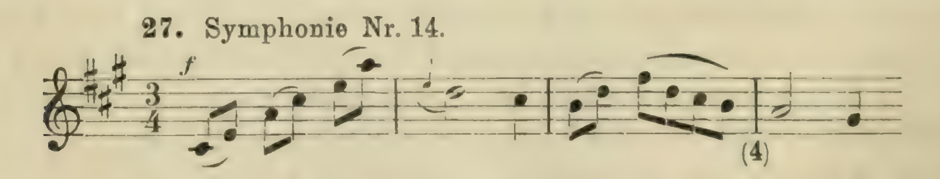
Nur die strengen Liedtypen unterscheiden sich grundsätzlich. Sie sind aber gering an Anzahl und verleugnen Lied- und Tanzcharakter nicht. An der Einführung solcher ganz volkstümlicher Elemente scheint Haydn jedoch nicht gelegen zu haben*. Äußerst selten begegnet uns einmal ein echtes ab | ab, wie in der Symphonie Nr. 20. Die meisten Sätze sind kunstvoller gebaut. Den achttaktigen unter ihnen kann man mit dem bloßen Liedtypusschema nicht gerecht werden. Am deutlichsten wird das in der Kadenzbildung des Nachsatzes. Dort steht ganz allgemein eine stereotype Klausel, nicht b, dem Vordersatz etwa entsprechend, sondern s, eine kadenzgezeugte Bildung, die vielleicht dem Hauptmotiv des Themas angeglichen ist, nicht eine motivische Bildung, die schlußfähig gemacht ist. Ein Liedtypus nun ab | as, den man theoretisch vielleicht erwarten möchte, wäre als allgemeiner Typus ein Unding. Er wäre eher ein Rechenexempel, indem stets eine Phrase gefunden werden müßte, die durch zwei einander fremde Phrasen fortgesetzt werden könnte.

An der Verbindung des zweiten a mit der Schlußklausel wird es durchweg hapern. Zudem ist eine stereotype Kadenz nicht am Platze nach dem schlichten ab | a eines Liedtypus. Dort wirkt in der Regel nur eine Abwandlung von b, und s hat nur Sinn nach irgend einer »Arbeit«, Fortspinnung oder dergleichen, wenn es etwas zusammenzufassen gibt. Den stereotyen Klauseln, von denen hier einige in wahlloser Folge stehen mögen, eignet vor allem diese Fähigkeit des Zusammenfassens.



Nun liegt es nahe, Fortspinnungstypen zu erwarten, die ja dem Schlußschritt die schönste Gelegenheit zum Zusammenfassen geben. Allein man wird den Typus, wie wir ihn oben abgeleitet haben, vergeblich suchen, der strenge Fortspinnungstypus aa | *αα*s kommt nicht vor. Er würde ein geschlossenes Thema ermöglichen, aber die Technik der Abwandlung eines Motivs unter Wahrung seiner Identität fehlt noch. Andere Bildungen ersetzen die strenge Fortspinnung.

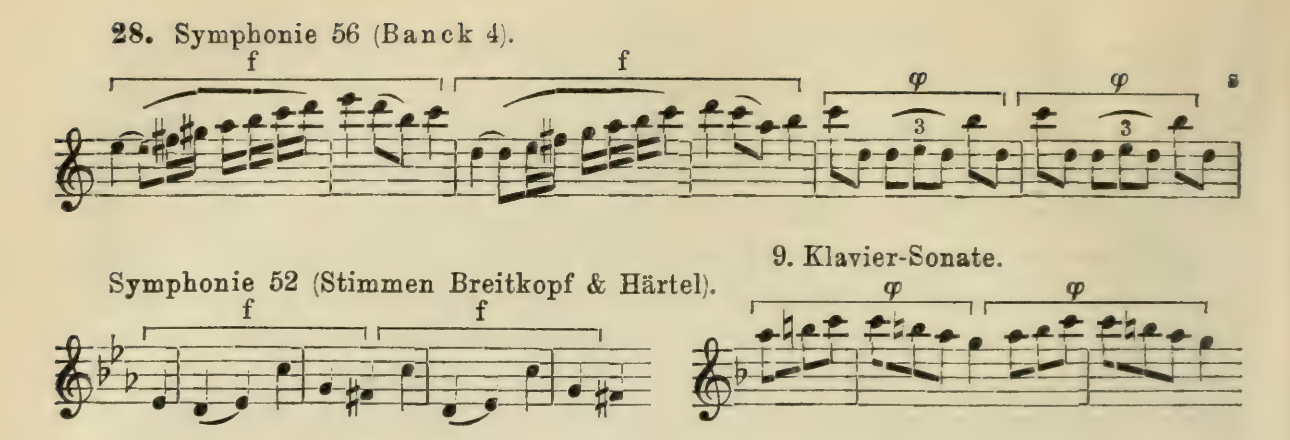
»Aus einem Guß« sind stets die Vordersätze der Themen. Der eigentliche Einfall ist in der Regel vier Takte lang. Prinzipiell 16taktige Themen mit 8taktigem Vordersatz sind in der Zeit vor 1781 selten. Die Bauart der Vordersätze ist verschieden. Oft sind sie so fest geschlossen, daß eine Sonderung ihrer Bestandteile keinen Sinn hätte, zumal das Material nicht weiter verwandt wird. Auch dort, wo zwei gleiche Phrasen den Vordersatz bilden, liegt die Teilung manchmal nur an der Außenseite. Erst beide a zusammen sind eine Einheit, die nicht durch Addition oder Reihung, durch »Arbeit« oder »Sequenzierung« zustande gekommen ist.



Ganz selten läßt der Komponist einen ähnlich gebauten, ebenso einheitlichen Nachsatz mit etwas anderem Verlauf dem Vordersatz folgen.

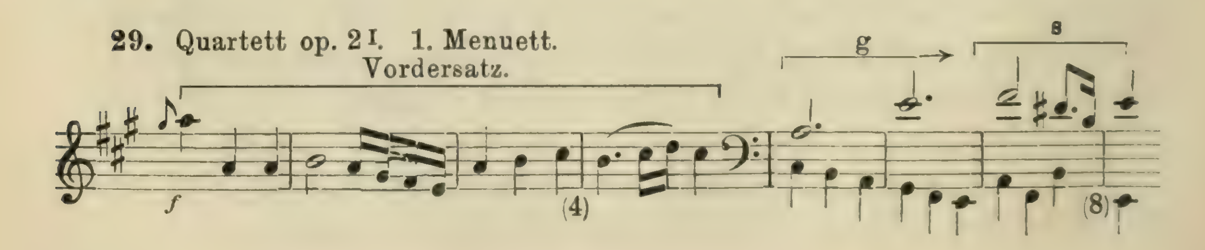
In den meisten Fällen bringt erst der Schlußschritt wieder ein festes Gebilde, der mit noch größerem Recht so bezeichnet wird, da er in seiner stereotypen, melodisch-rhythmisch-harmonischen Fassung vom eigentlichen Einfall verhältnismäßig unabhängig ist. Erst er führt den Vordersatz eigentlich zu Ende. Nicht in dem Sinne, daß man seine zwei Takte unmittelbar auf die vier des Anfangs folgen lassen könnte, natürlich muß ein Abstand zwischen beiden Bildungen sein. Aber was in der Zwischenstrecke sich auch ereignen möge, der Schlußschritt entscheidet über den Ausgang im Sinne einer von vornherein vorgezeichneten Lösung, wobei die Modifizierungsmöglichkeiten nicht allzu zahlreich sind. Was oben an Beethovens Periodenbildungen im Prinzip erläutert wurde, daß nämlich der 5. und 6. Takt im Thema die freiesten seien, und daß ihre Gestalt am meisten variieren kann, finden wir hier faktisch. Was zwischen Vordersatz und Schlußschritt geschieht, ist zum großen Teil »Arbeit« nicht im Sinne einer motivischen Abwandlung, welche die Einheitlichkeit des ganzen Verlaufs ermöglicht, auch nicht im Sinne der Aufnahme neuer wichtiger Motive, die sich dem Ganzen organisch einverleiben in Kontrast oder Gegenüberstellung, sondern als neutrales Weiterspinnen oder Stillstehen mit allerlei halb verwandten Fortspinnungsmotiven, mit Überleitungs- und Füllphrasen von oft wiederkehrender Gestalt, mit stereotypen Generalauftakten, die gern eine Kernphrase, vor allem die Kadenz, um zwei Takte verlängern, die noch einmal wieder ansetzen und schon Gesagtes nochmals bringen, kurz, die alle zusammen das bunte Bild erstehen lassen, das die Haydnschen Nachsätze dem Betrachter bieten.

Die Fortspinnungsphrasen, die wir je nach ihrer Ausdehnung über zwei oder einen Takt f oder φ bezeichnen, lehnen sich in der Regel an den vorhergehenden Schluß an. Sie greifen aus ihm irgend ein Element heraus und bilden es so um, daß es nach einiger Zeit als Auftakt für die stereotype Schlußphrase dienen kann. Zeit ist jedoch stets dazu nötig, damit die Phrase den Übergang vom bloßen »Anhang« zum bloßen »Vorhang« vollziehen kann. Die einfachste Art der Zeitgewinnung ist wörtliche Wiederholung. Das erstemal schließt die Phrase sich an das Vorhergehende an und leitet beim nochmaligen Erklingen zwanglos zum folgenden über. Versucht man in einem solchen Falle die Wiederholung fortzulassen, so bricht der Schluß unvermittelt herein, die Kluft zwischen den beiden festen Polen des Themas ist noch nicht befriedigend überbrückt. Deutlich ist auch, warum an dieser Stelle stets das Aussetzen des einheitlichen Verlaufs auffällt: die Phrase ist eben bloß Überleitung, sie knüpft an das Vorige nur an, führt nur hin zum folgenden und hat nicht selbst als Formteil eine Bedeutung im Aufbau des Themas. Einige solcher Phrasen f und φ seien genannt.

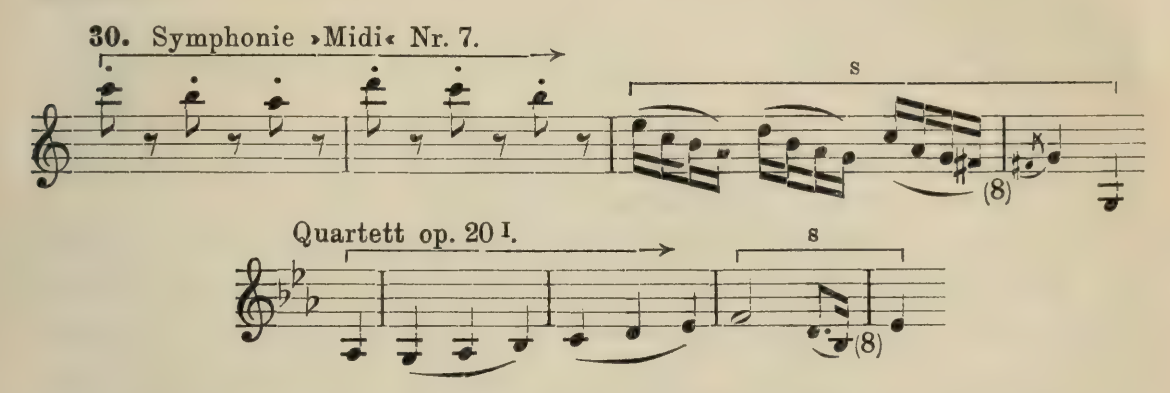


Im einfachsten Fall, wenn nämlich ein eintaktiges Fortspinnungsmotiv gewählt ist, kann die ganze Periode in acht Takten beendet sein, in der Form $\frac{a\,a}{\text{oder } a\,b}$ | φ φ s. Jedoch ist meistens die Lücke zwischen Vordersatz und Kadenz zu groß, als daß sie sich auf dem beschränkten Raum zweier Takte ausgleichen ließe.

Sehr geeignet für die Aufgaben, die der Zwischenpartie zufallen, ist auch eine andere stereotype Bildung, die wir die »Fortspinnung unter langen Noten« nennen möchten. Während sich die Melodie in Dreiviertel-, also ganzen Taktwerten, meist in diatonischer Folge und aufwärts bewegt, hat die Unterstimme das Aussehen des »gehenden Basses« und spinnt in Vierteln und meist in abwärtsgerichtetem Gang irgendeine einfache Figur fort, die vielleicht in ganz loser Beziehung zum Vorhergehenden steht. Der Anschluß an das Folgende ist bei dieser Bildung immer sehr überzeugend. Sie ist ein geradezu idealer Generalauftakt und verwächst manchmal so eng mit dem Schlußschritt, daß man sie gleich dazu zählen möchte. In den Formeln für den Aufbau nennen wir sie g. Sie findet sich auf Schritt und Tritt, auch bei Mozart ist sie häufig, und Beethoven setzt sich mit ihr auseinander. Der halb verwandten Fortspinnungsphrase f gegenüber hat sie den Vorzug größerer Geschmeidigkeit. Während bei der Verwendung von f und φ die Anknüpfungsstellen oft recht sichtbar und fühlbar bleiben, deckt sich g mit Selbstverständlichkeit über die offene Stelle im Thema. Wohin es sich auch wendet, wie es auch in der Metrik liegt, wir folgen ihm mit größter Leichtigkeit. Die immer wiederkehrende Assoziation ist die, gewiegt zu werden*.
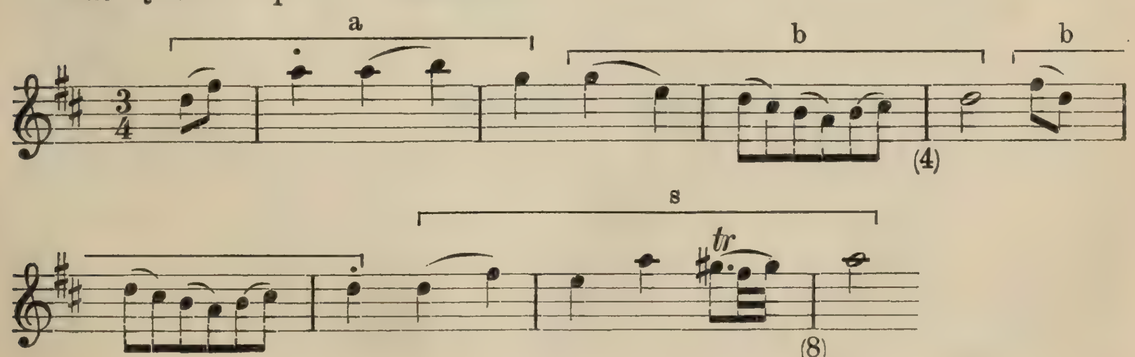


Wie f und φ bildet auch g vielfach die Verbindung zwischen den beiden festen Gruppen des Themas, Vordersatz und Kadenz. Ganz Generalauftakt ist meist eine verwandte Bildung, die »Tonleiterphrase«. Sie wird mit Vorliebe von der Oberstimme allein oder von allen Stimmen unisono vorgetragen und ist besonders geeignet, die Kadenz hinauszuschieben.
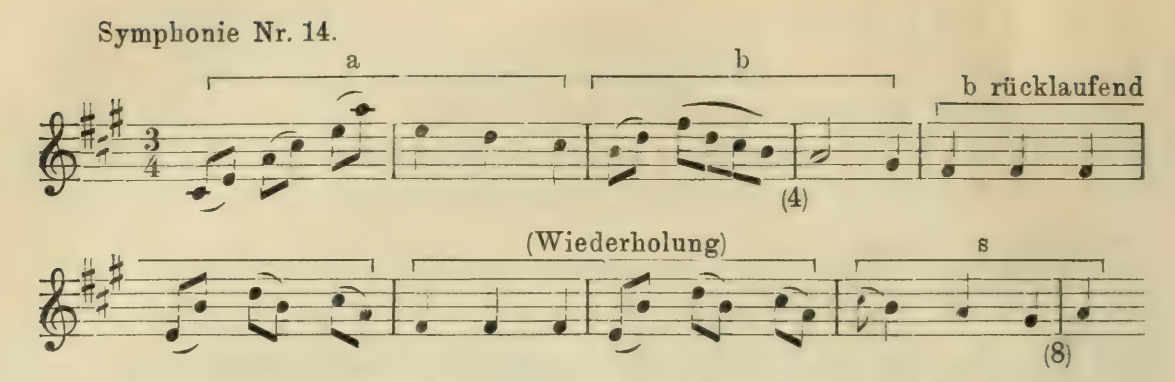


Auch von ihr lassen wir uns willig überallhin führen, ohne nach der Metrik zu fragen. Hierher gehören schließlich noch allerlei andere einstimmige oder unisono-Generalauftaktphrasen.

Ein Typus, der auf besonders einleuchtende Weise und ohne Zuhilfenahme solch stereotyper Wendungen den geschlossenen Vordersatz mit dem Schlußschritt verbindet, ist der »rückläufige«, ab | bs. Im Gegensatz zum durchweg unbrauchbaren ab | as gibt diese Anordnung einen musikalischen Sinn. Auf eine erste Phrase antwortet eine zweite, zusammen ein einheitliches Gebilde. Nun wird aber die zweite wörtlich oder in verständlicher Abwandlung neu aufgestellt und ein ausgreifender Schlußschritt schließt das Ganze ab. Der Liedtypus fordert ein Umlenken, das hier vermieden wird. Der Nachsatz beginnt ja in der Höhe des Vordersatzschlusses und läuft danach rückwärts. Auch die schwierige Frage, wie b und s in Parallele gesetzt werden können, braucht nicht gelöst zu werden, da die Halbsätze ja nicht gleichlaufend gebaut sind. Manchmal wird nicht nur b in den Anfang des Nachsatzes gestellt, sondern dies b dazu noch rückwärts gelesen.



Symphonie Nr. 14.



Die Fortspinnungsphrasen f und φ, die sich an das Vorhergehende anlehnen, treten vielfach mit diesem rückläufigen Anflug auf.
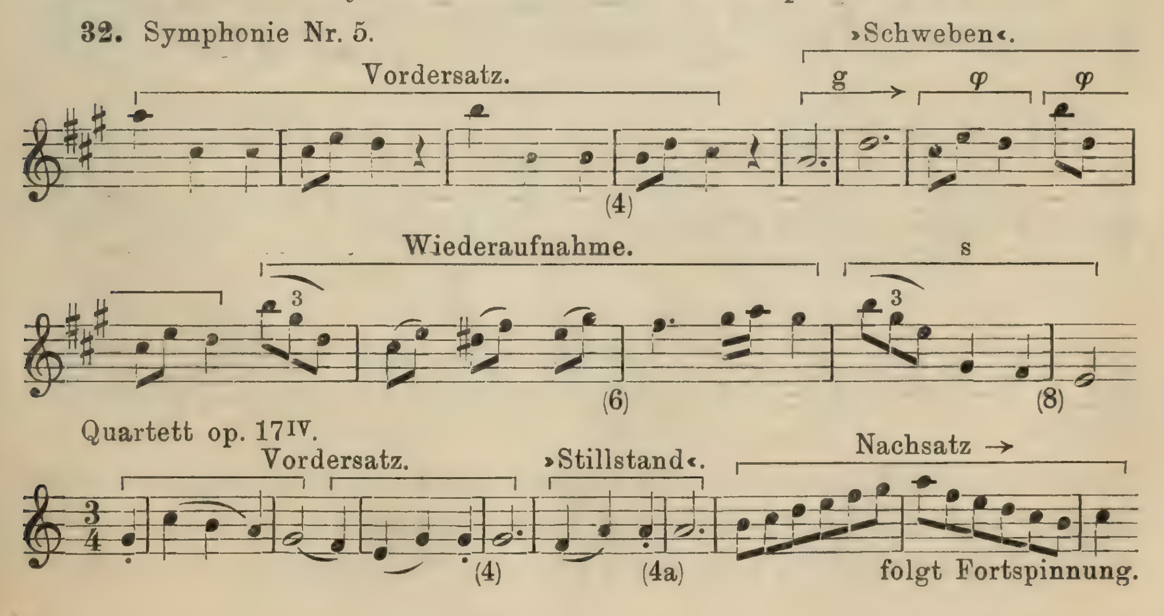
Hiermit ist die kurze Aufzählung der Wendungen und Mittel beendet, mit denen Haydn die Strecke zwischen den festen Polen seines Themas anfüllt. Die Stellung dieser Bildungen in der Metrik ist natürlich je nach ihrer Länge und nach dem Punkte ihres Einsetzens verschieden. Der motivisch gefügte Anfangsteil umfaßt entweder nur den Vordersatz, oder aber er erstreckt sich bis zum 6. Takt des Themas, wenn nämlich der Nachsatz mit der Anfangsphrase des Vordersatzes wieder eingeleitet wird. Es entsteht dann ab | a....s, worin die vier Stammphrasen eigentlich schon genügten, eine volle Periode zu bilden. Jedoch klafft im 6. Takt die Lücke zwischen a und s, und alles, was jetzt zur Herstellung des Anschlusses beigebracht wird, muß notwendigerweise über die Periode hinauswachsen. Wir sind hier dem »Großen Liedtypus mit Fortspinnung nach dem 6. Takt«, der uns schon bei Beethoven beschäftigte, auf der Spur. Nach (6), also auf der Hälfte des Nachsatzes, tritt hier das Heer der Überleitungs-, Fortspinnungs- und Generalauftaktphrasen auf, um den Abschluß mit s möglich zu machen. Es muß ein Zusammenhang gefunden werden, eine Distanz ist nötig und kleingliedriges Material.
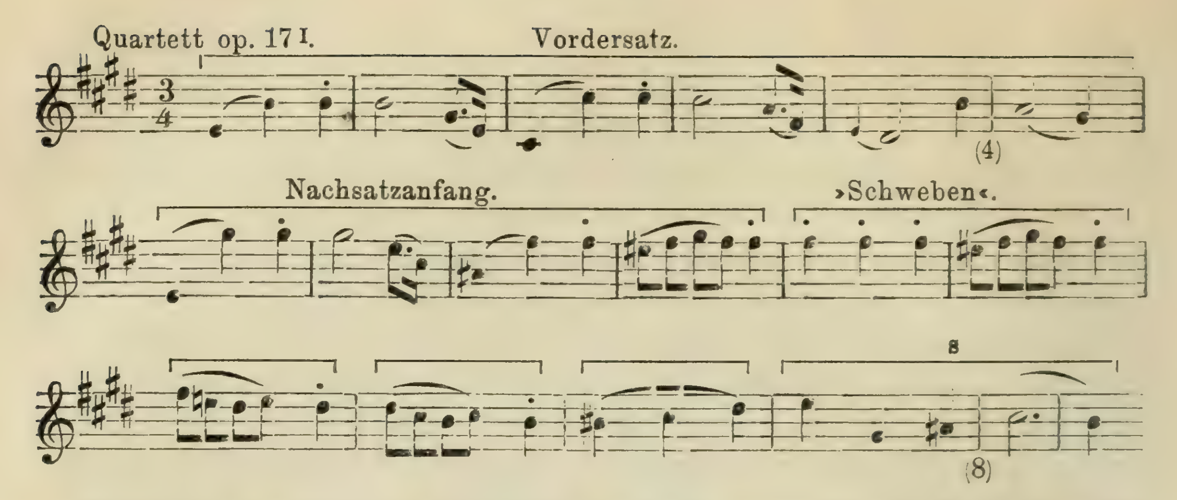
Eine dritte Art der Behandlung des festen Anfangs ist die, welche den Vordersatz ex abrupto einsetzen läßt. Mit anderen Worten: Nach den vier geschlossenen Takten folgen acht Takte Fortspinnung mit s. Hier ist der Raum für die »Arbeit« im Thema am größten. Das zweitaktige s reicht manchmal zur Bewältigung des Ganzen nicht aus und wird durch irgendwelche Generalauftaktphrasen auf doppelten Umfang gebracht, so daß etwa das Schema ab || ff | φφ(g) s entsteht. Natürlich sind auch allerlei andere Varianten möglich.

Noch nicht erwähnt sind die Anhänge, wörtliche und gering abweichende Schlußbestätigungen. Die nach dem 8. Takt sollen im Zusammenhang mit Gesamtverlauf und Modulation betrachtet werden. Diejenigen nach dem 4. Takt, also am Vordersatzschluß, unterscheiden sich manchmal nicht allzusehr von den Verbindungsphrasen. Sie legen das Vorhergehende noch einmal eindringlich dar, in den Symphonien oft mit schönen
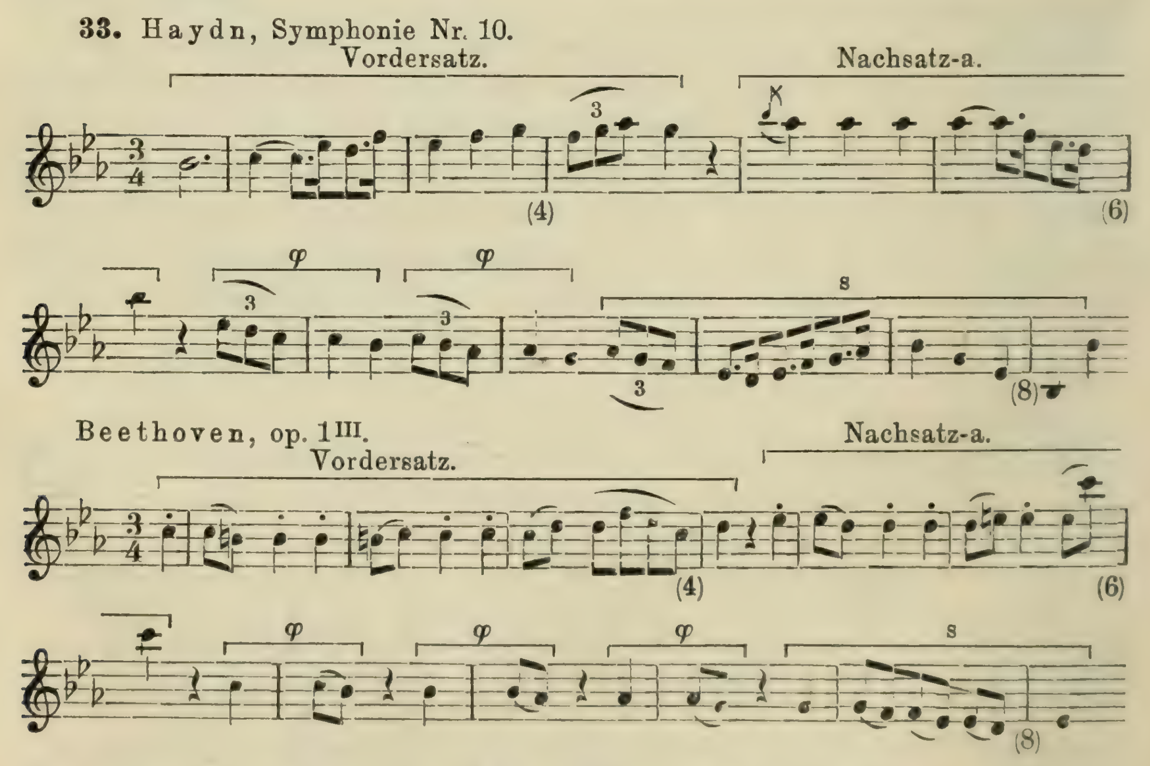
Klangfarbeneffekten. Der Nachsatzanfang bekommt durch sie einige Distanz und kann sich freier und ohne lästigen Ruck bewegen*. Anhänge an den 6. Takt und an Fortspinnungsmotive gehören natürlich ganz zum Zwischenteil und stehen außerhalb der festgefügten Pole.

Trotz der mannigfachen Durchbrechungen bleibt aber prinzipiell die Grundlage einer symmetrischen Periode stets gewahrt. Ein Haydnsches Menuett wird wirkungslos, wenn der Hörer die metrische Orientierung* verliert und die einzelnen Teile des Themas nur noch als Reihung aufzufassen vermag. Die metrische Qualität der verschiedenen Gruppen ist je nach deren Bedeutung für das Ganze verschieden. Stammphrasen gelten als metrisches Fortschreiten, Anhänge sind metrische Stillstände, und den Fortspinnungs- und Überleitungsphrasen eignet jenes metrische Schweben, von dem man sich willig überallhin tragen läßt, ohne am Ende, wenn man wieder festen metrischen Boden unter den Füßen spürt, über den zurückgelegten Weg zu rechten. So können lange Fortspinnungen solch neutraler Motive eingeflochten sein, ohne daß man, trotz des Fortschreitens im einzelnen, über den Ausgangspunkt, meist den 6. Takt, hinauskommt. So können anderseits diese Bildungen sehr wohl in der Rolle einer ersten Phrase des Nachsatzes, als Takt 5 oder 6, ein wirkliches metrisches Fortschreiten bedeuten. Die Generalauftakte, Fortspinnungen unter langen Noten und Tonleiterphrasen besitzen diese metrische Freiheit in hohem Maße. Ihr Einsatz greift meistens auf schon durchlaufene metrische Werte zurück. Treten sie also nach dem 6. Takt auf, so wird man durch sie noch einmal auf den Nachsatzanfang versetzt. Mit H. Riemanns Bezeichnung (5a) läßt sich das wohl nicht ausdrücken. Es handelt sich nicht um eine Wiederholung von schon Dagewesenem, sondern um ein Wiederaufgreifen mit neuem Sinne. Metrische Umdeutungen kommen dabei nicht vor. Sie sind in Haydns Menuetthemen überhaupt überaus selten.





Natürlich braucht die zugrunde liegende symmetrische Periode nicht aus lauter zweitaktigen Gruppen zu bestehen. Auch Dreitaktgruppen und originär fünftaktige Halbsätze kommen vor, die durchaus keinen Dehnungs- oder Elisionscharakter tragen. So fällt eine der frühen Symphonien auf, die ihre Halbsatzstammphrasen im Vordersatz zwei-, im Nachsatz dreitaktig bildet, ganz in der Art, wie es Beethoven im Menuett op. 1 III versucht. Beide Meister schieben eine Fortspinnung nach dem 6. Takt ein und brauchen als erste Nachsatzphrase eine ganz ähnliche Wendung.



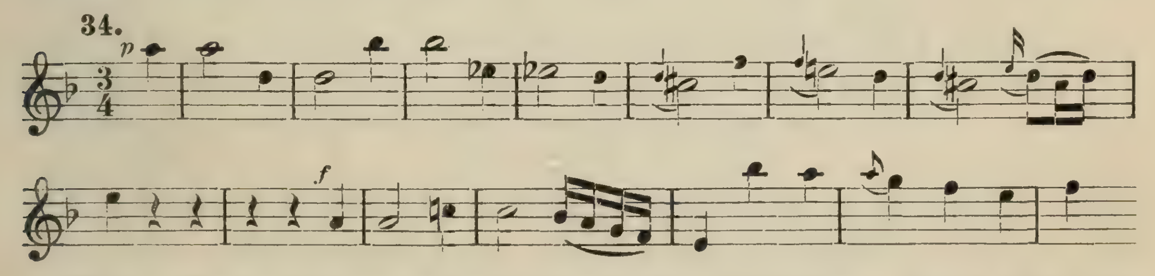
Beethovens Schlußphrase ist der achttaktigen Periode entsprechend zweitaktig. Haydn legt den Nachsatzschluß symmetrisch zur ersten Phrase in drei Takten an. Es geht nicht an, hier von Dehnungen zu reden.

Wesentlich kompliziertere Gebilde bringen die Werke der siebziger Jahre. Die Länge der Gruppen wechselt. Ein schlichter Liedtypus mit fünftaktigen Halbsätzen ist z. B. Nr. 3 der kontrapunktischen Quartette op. 20. Am verwickeltsten liegen die Verhältnisse im zweiten Menuett dieser Serie. Hört man dies Thema als Reihe ohne metrische Unterschiede*, so ergibt sich ein Wust von zufälligen Hin- und Herwendungen. Auch sind trotz der verschiedenen Länge die Gruppen einander deutlich gegenübergestellt und metrisch charakterisiert.

	Vordersatz.			Nachsatz.		
	Vorhang	A	B	$\varphi\,\varphi\,\varphi$	Stillstand und Überleitung	s
Taktanzahl:	3	4	4	3	4	2

Die Dreiteiligkeit der Halbsätze ist nur scheinbar, Stammgruppen sind nur 2 mal zwei da. Der Vordersatz hat einen Vorhang, einen Generalauftakt, gedehnten Auftakt zur ersten Phrase. Der Nachsatz enthält in der bekannten Weise in der Mitte eine metrisch schwebende Gruppe, die nach beiden Seiten hin vermittelt. Die einfache symmetrische Grundlage erscheint hier schwer belastet. Haydn sucht sie zu verbergen, setzt sich aber nicht mit Leichtigkeit über sie hinweg. Dem Aufputz dieser Periode können wir eine deutliche Elision gegenüberstellen im Menuett der Weihnachtssymphonie*. Hier beruht die Wirkung darauf, daß an der symmetrischen Grundlage gemessen ein Teil ausgelassen ist, so daß der Schluß verfrüht hereinbricht.

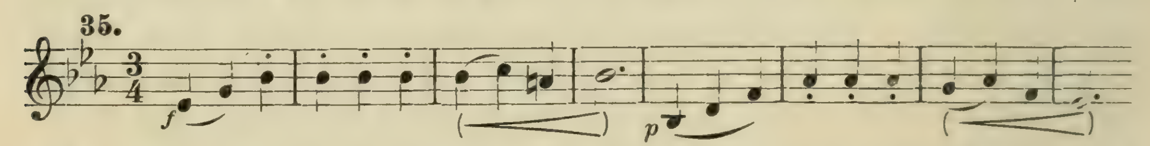
34.



Einige Bemerkungen erfordert noch der Liedtypus. Es ist klar, daß ein Komponist, der den Typus ab | ab kennt und der den Typus ab | $\varphi\varphi$s so gern verwendet, die beiden Bauarten einander angleichen wird, indem er φ einmal nicht rückläufig an b anschließen läßt, sondern ihm Züge des a gibt. Es liegt dann ein Mischtypus, Fischers volkstümlicher Fortspinnungstypus, vor. Solche Themen bringt Haydn auch wohl, jedoch kommt es nicht zu einer planmäßigen Abwandlung des a. Das Fortspinnungsmotiv bleibt halb verwandt und neutral, eine Übergangsbildung, wie sie oben charakterisiert wurde. Viel lieber wendet Haydn die Halbsatzkontrastierung an. Nicht im Sinne des Beethovenschen Scherzo, das die parallel geführten Halbsätze plötzlich in entgegengesetzter Richtung verlaufen läßt, sondern indem dem ab im ersten Charakter ein ab im

zweiten Charakter gegenübergestellt wird. Die Parallelität der Halbsätze bleibt gewahrt und damit die Grundbedingung des Liedtypus. Man würde nie dazukommen, solche Sätze einem anderen Typus zuzuordnen, und doch läßt sich manchmal nicht leicht sagen, worin genau die Übereinstimmungen zwischen Vorder- und Nachsatz bestehen. Häufig wird die Kontrastierung begleitet von *F*—*p*, legato — stakkato, Moll — Dur. Wer nach Typen sucht, wird bei jedem solchen Satz unfehlbar an Beethovens *f* moll-Allegretto aus op. 10 erinnert, das die Krone dieser Satzgattung bedeutet*.

Betrachten wir nun unsere Ergebnisse im Verhältnis zu Beethovens Scherzo, so läßt sich feststellen, daß gerade die beiden Scherzotypen, strenger Liedtypus mit Betonung des Umlenkens und Fortspinnungstypus mit motivischer Abwandlung, von Haydn bis zum Jahre 1781 in den Menuetten, soweit sie uns zugänglich waren, nicht verwandt worden sind. Von einem Mißverhältnis der Phrasen im Vordersatz kann nirgends die Rede sein. Im Gegenteil macht der Vordersatz überall den Eindruck größter Geschlossenheit. Ein Thema, das vielleicht dem Scherzo ähnlich sehen könnte, ist in der Symphonie »der Philosoph« (Nr. 22) enthalten.



Legt man hier mit H. Riemann (und Beethoven!) den Nachdruck auf die Schlüsse, denkt man sich das Tempo als Allegro molto, übersieht man Haydns Phrasierung und die dynamische Bezeichnung von Vorder- und Nachsatz, dann kann allerdings ein scherzomäßiges Gebilde mit betontem Umlenken, ja mit deutlichem Richtungsgegensatz entstehen. Trotzdem bleibt auch dann die Tonrepetition im 2. und 6. Takt hemmend. Natürlich ist die Auffassung falsch und verzerrt Haydns Menuett, dem solche Anwandlungen fernliegen. Die Verlaufsdynamik geht nicht mit den eingeklammerten Schwellzeichen, und die Endungen stehen nicht im Vordergrund. Das Tempo ist gemächlich, von Richtungsgegensatz, der irgendetwas bedeutet, ist keine Rede. Das *F*—*p* bei den Halbsätzen gibt an, was der Satz will.

Wenn wir oben feststellten, daß das Scherzo langen Darlegungen und breiten Auseinandersetzungen des Verlaufs und der Modulation abgeneigt sei, so können wir hier für Haydns frühes Menuett das Gegenteil behaupten. Es hält sich besorgt fern von allen plötzlichen Wendungen und ist gerade bestrebt, alle Schritte nach und nach vor sich gehen zu lassen. Die schwebenden Überleitungspartien sind dazu das geeignetste Mittel. Kommt aber wirklich einmal eine entschlossene Verlaufswendung vor — in dem Nachsatz-a geschieht es hin und wieder —, so folgt darauf

bestimmt eine metrisch stillstehende Phrase oder ein metrisches »Schweben«, das vor dem Weitergehen Gelegenheit zur gemächlichen Orientierung in den neuen Verhältnissen gibt. Findet einmal eine plötzliche Entwicklung kurz vor dem Schluß statt, so hat in der Regel eine Anhangsbildung die Aufgabe, das allzu Abrupte auszugleichen. Solche Anhänge kehren in stereotypen Formen oftmals wieder. Die umgekehrte Aufgabe haben die »fragenden Anhänge«, wie sie in »L'ours« und in der Symphonie »mit dem Paukenwirbel« allbekannt sind. Ein festgefügter Schluß wird zur Frage umgestaltet. Es bestehen also zwischen harmonischem und metrischem Verlauf enge Beziehungen, indem modulatorische Wendungen zu metrisch überzähligen Partien führen, und so kommt es, daß schlicht achttaktige Themen mit Modulation so selten sind. In den Symphonien ist mir nur das Menuett der ersten Londoner (Nr. 97) bekannt, das aber zugleich zu den Beethoven am nächsten stehenden gehört. Nur die ersten Streichquartette machen eine Ausnahme. Hier läßt Haydn die große Vorsicht in der Behandlung der Modulation noch nicht recht walten, plötzliche Wendungen und also auch achttaktige Themen mit Modulation sind verschiedentlich vertreten. Rückläufigkeit und Fortspinnung unter langen Noten machen zumeist die Modulation auf dem kleinen Raum möglich. Dann scheinen solche Themen bis 1787 zu fehlen*. Vereinzelt kommen sie nun wieder vor, und erst von 1797 an werden sie häufig. Hier könnte man an bestärkenden Beethovenschen Einfluß denken. Sieht man also von der allerersten Zeit ab, so ist bis 1781 jedenfalls große Vorsicht in der Modulationsführung durchaus charakteristisch.

Die folgende Tabelle der vorkommenden Thementypen soll weder umfassend sein, noch kann sie jeden Einzelfall berücksichtigen.

A. Einheitlicher Verlauf, auch mit Anhängen.

I. ab | ab,

a) streng, der »Einfall« zweimal mit unwesentlichem Umlenken,

b) Nachsatz-a abgewandelt, oft mit rückläufigem Anflug,

c) Nachsatz-a dem $\varphi\varphi$ aus BIa) angeglichen,

d) mit Halbsatzkontrastierung.

II. . . . .

B. Mit Kluft zwischen festen Polen.

I. Vordersatz | . . . . s,

a) Vordersatz | $\left.\begin{matrix} \text{f f} \\ \varphi\varphi \end{matrix}\right\}$ s und ähnliche,

b) Vordersatz | gs und ähnliche,

c) ab | bs (rückläufig).

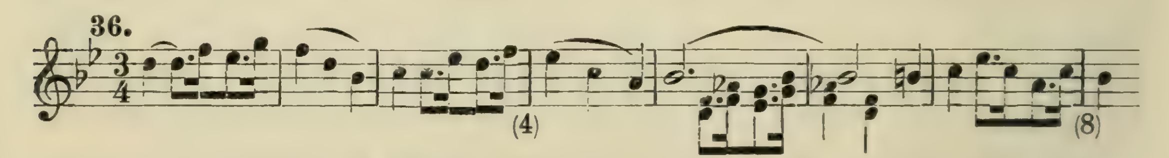
II. Vordersatz | a . . . . s. Immer unmetrisch,

a) Vordersatz | a($\varphi\varphi$)s,

b) Vordersatz | a(g)s.
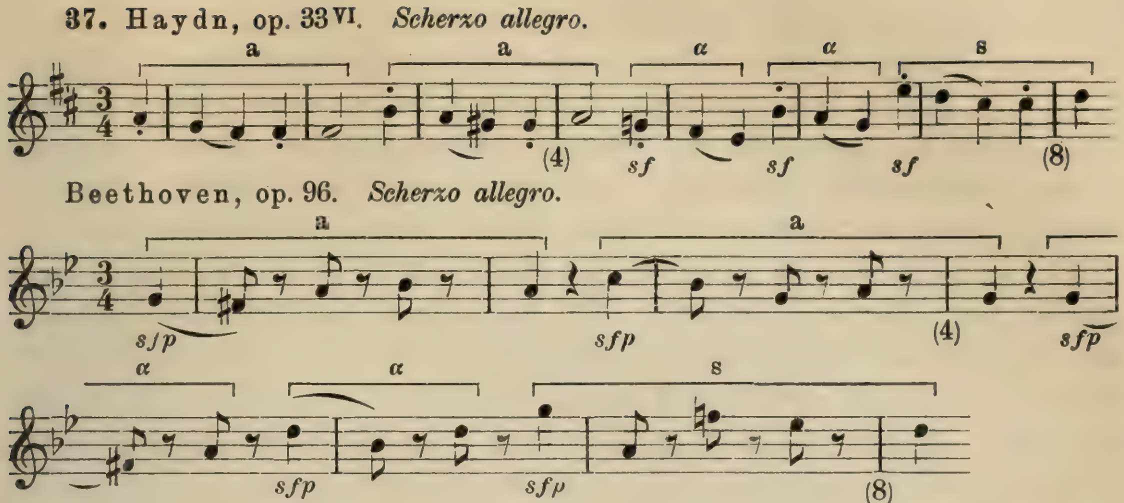
III. Vordersatz ex abrupto || .... | .... s. Vielfach ab || ff | φφ s. Auch komplizierter.

Von den sechs Scherzandi und Scherzi des Jahres 1781 gehört keines dem strengen Liedtypus an. Die Form ab | ab findet sich nicht, auch nicht in den Abwandlungen, die wir bisher konstatiert haben. Im großen Liedtypus mit Fortspinnung nach dem 6. Takt steht die dritte Nummer der Serie. Deutlich wird das a des Vordersatzes im Nachsatz wieder aufgenommen und in zwei Eintaktphrasen metrisch überzählig weitergesponnen, bevor der Schlußschritt erfolgt, der sich gehört besser abtrennt als im Notenbild. Ganz sicherlich sind zu den nicht geschlossenen Themen zu rechnen die Nummern 1, 2 und 5 (Beispiel 38). In den beiden ersten Sätzen ist die Unterbrechung der Einheit durch Anhänge, also metrische Stillstände, unverkennbar angezeigt. Die übrigen Themen, Nr. 4 und 6, sind schlicht achttaktig und nach dem Fortspinnungstypus gebaut. Der Bruch, den wir zwischen Vorder- und Nachsatz erwarten, nach Analogie der früheren Themen derselben Bauart, ist hier kaum zu spüren oder gar nicht vorhanden. Im ersten Falle



tritt auf dem 5. und 6. Takt eine zweite Abwandlung des a ein, die eine so organische Fortführung der ersten, Takt 3 und 4, darstellt, wie man sie bei Haydn ganz selten antrifft*. Schließlich wird aber auch hier die ganze Phrase Generalauftakt zur Kadenz, und sie ist deutlich der Fortspinnung unter langen Noten angeglichen, deren Rolle sie erfüllt, aber in motivisch stark durchgearbeiteter Form. Dazu kommt, daß auch der Schlußschritt sich dem Stammotiv weitgehend angeglichen hat. Die für Haydns Kadenzschritte so charakteristische Verlegung des höchsten und akzentuiertesten Tones auf den Anfang der Phrase findet sich aber auch hier, abweichend von der ursprünglichen Gestalt des a.

Noch geschlossener als das vierte ist das sechste Scherzo der vorliegenden Quartettserie. Die Bildung, die in der Tabelle bisher fehlte, ein geschlossener Fortspinnungstypus, der den Raum zwischen Vordersatz und Schlußschritt für planmäßige Abwandlung des Hauptmotivs benutzt, bei dem also nicht nur bloße Überleitungsarbeit vorliegt, ist hier gefunden. Der eine Gedanke durchwächst organisch das ganze Thema. Diesen neuen Fall haben wir unter A II, Fortspinnungstypus als geschlossene Bildung, oben nachzutragen. Das Thema braucht in dieser Hinsicht den Vergleich mit Beethovens Scherzo aus op. 96 nicht zu scheuen.
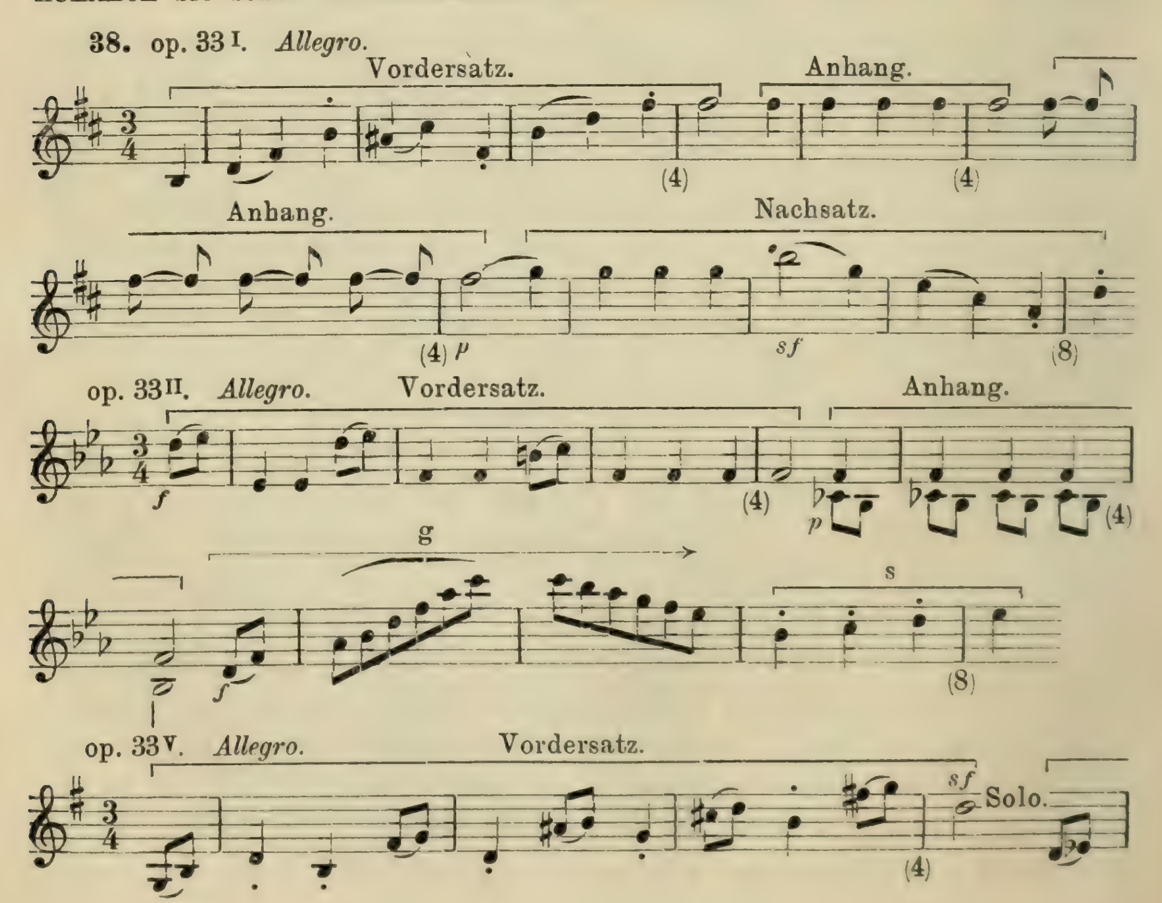


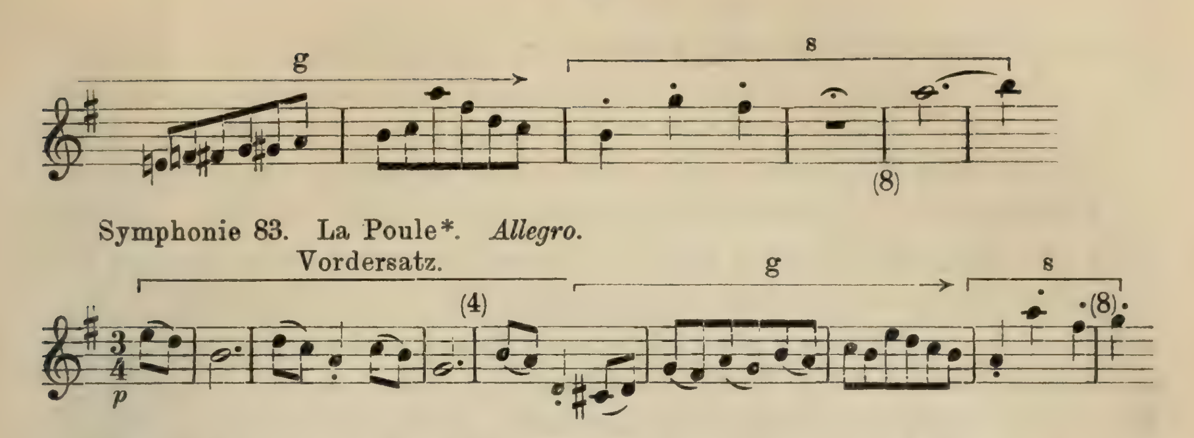
Man sollte nun annehmen, daß Haydn, froh, einen solch vollkommenen Typus zu haben, ihn jetzt allgemein einführen werde — das Gegenteil ist der Fall. Die Bauart kommt in den Quartetten nicht mehr vor*. Die Londoner Symphonien enthalten allerdings zwei Menuette mit organischer Fortspinnung, Nr. 94 (Paukenschlag) und 99 (*es*dur), jedoch ist in beiden Fällen der geschlossene Verlauf wieder nach der Fortspinnung durchbrochen, in dem Sinne, daß die Pole jetzt lauten: a a | α α . . . s. Über die Gründe, die Haydn zu dem Verzicht bewegt haben können, wollen wir hier nichts mutmaßen.

Es zeigt sich also, daß die Nummern 4 und 6 sich des ganzen Reformwerks würdig erweisen, indem auch sie ihre Gattung um wichtige Züge bereichern. Fragen wir nun nach der Scherzowirkung zunächst des dritten, Scherzando überschriebenen Satzes, so werden wir auch von unserem Standpunkte aus Sandberger voll beipflichten müssen, wenn er den Scherzocharakter bestreitet*. Von einer a—b-Wirkung kann keine Rede sein, und irgendwelche Verlaufsbesonderheiten sind nicht zu entdecken. Metrisch überzählige Partien, wie hier die beiden *φ* vor dem Schluß, kommen ja häufig genug vor mit genau so wenig Scherzoansprüchen wie hier. Anders steht es mit den Scherzo benannten Sätzen aus dem vierten und sechsten Quartett. Auch hier ist natürlich an a—b-Wirkungen nicht zu denken, da die Themen nur aus a und seinen Ableitungen bestehen. Auch Richtungsgegensatz wird man nicht entdecken wollen, obgleich im Vordersatz von op. 33^{VI} auf dem Papier ein a + a nach Beethovenscher Art gefunden werden könnte. Der Verlauf der Fortspinnung ist frisch und entschlossen, wie man ihn in den komplizierten Bauten der vorhergehenden Zeit vergebens sucht. Aber scherzomäßig ist er in keiner Weise. Die Grundphrasen beider Themen haben ausgesprochenen Scherzandocharakter. Nr. 6 mit der wiederholt angestoßenen weiblichen Endung erinnert an das verschiedentlich als Muster zitierte Scherzando aus Beethovens Frühsonate, und op. 33^{IV} führt den punk-

tierten Rhythmus durch, der oben ebenfalls als wichtiges Scherzandomerkmal erkannt wurde. Jetzt erscheint es auch bedeutsam, daß der Rhythmus bis in den Schlußschritt hinein festgehalten wird, was bei Haydn durchaus Ausnahme ist. Der Scherzandocharakter ist also deutlich in den Vordergrund gedrängt. Daß Haydn übrigens Scherzo schreibt, braucht nicht zu verwundern. Der kleine *f*dur-$^2/_4$-Schlußsatz aus der 9. Klaviersonate war ja ebenfalls Scherzo benannt und wurde mit Scherzandozügen behaftet befunden*. Die Erwartung, mehrere Sätze der Art, wie die beiden vorliegenden, unter den Menuetten finden zu können, wird beim Suchen entschieden enttäuscht. Man wird Mühe haben, aus der Fülle der mit heiteren und lustigen Nuancen ausgestatteten Sätze ein paar echte Scherzandi, wie diese, beizubringen.

Die übrigen Scherzosätze der russischen Quartette haben den Bruch in der Mitte gemeinsam. In allen drei Fällen wird der Nachsatz eingeleitet durch nicht mit dem Vordersatz verwandte Motive, Unisono- oder Sololinien, die gegen den Schluß hin sich als Generalauftakt der Kadenz herausstellen. Es sind Bildungen, die der großen Gruppe von Überleitungsfiguren entstammen. Sie sind beim jungen Haydn als stereotype »Fortspinnungen unter langen Noten« und »Tonleiterphrasen« häufig, treten später aber zurück, verschwinden gleichwohl nie*. Hier kommen sie stark individualisiert vor.





Symphonie 83. La Poule*. *Allegro.*

Die Verwendung dieser Phrasen g gleich zu drei Malen in einer Serie läßt auf Zusammenhänge mit dem Scherzocharakter schließen. Richtungsunterschied im Verlauf der Halbsätze kann nicht vorliegen, da Vorder- und Nachsatz nicht parallel sind. An ein Mißverhältnis der Phrasen innerhalb der Halbsätze ist bei deren Geschlossenheit und dem Aufbau aus einheitlichem Material ebensowenig zu denken. Die Anhänge des Vordersatzes, die in Nr. 1 und 2 so auffällig gleich und von anderen Anhängen verschieden sind, geben weitere Aufschlüsse. Ihr Hauptcharakteristikum ist das metrische Stillstehen, »es geht hier nicht weiter«. Man kommt über den im Vordersatzschluß erreichten Punkt nicht hinaus. Wiederholt der Anhang sich gar, wie im ersten Satz, so ist der Stillstand desto augenfälliger: Zweimal wird angesetzt, beidemal ohne Erfolg, es bleibt beim alten, zu neuem wird nicht übergegangen. An der melodischen Gestalt der Anhänge könnte man ausgezeichnet Kurths »gebundene kinetische Energie«, die Spannung im stillstehenden Einzelton, die zur Entladung drängt, erläutern. Setzt nun der Nachsatz ein, so findet die Lösung statt. Mit größter Leichtigkeit ergießt sich die gestaute Energie in die Unisono- oder Solophrase, deren Führung, vor allem in Nr. 2, eine bei Haydn ungewöhnlich einfache ist. Ohne alle kleinen Biegungen und Knicke läuft die Linie in ein paar großen Zügen auf und ab. Die Schlußphrase in Nr. 2, die diatonisch zur *T* aufsteigende Unterquarte, ist überhaupt ein seltener Gast in den Menuetten, das echteste Scherzo-*b* Beethovens. Ganz ähnlich wie in Nr. 1 und 2 liegen die Verhältnisse in Nr. 5. Trotzdem kein Anhang an den Vordersatz einen metrischen Stillstand hervorruft, ist die Wirkung des Nachsatzeintritts, der spielend bewältigten Figur, die gleiche. Auch hier scheint das Tempo sich plötzlich stark zu beschleunigen. Und wenn auch kein Spieler sich der natürlichen Forderung wird entziehen können, die Vordersätze und zumal die Anhänge in gemäßigteren Werten zu geben als die fortgleitende oder fortschießende Generalauftaktfigur, so scheint doch im Eindruck der Tempounterschied viel beträchtlicher zu sein als er es ist, gemessen in objektiven Werten. Nr. 5 lehrt, daß das

»Mißverhältnis«, denn um dieses handelt es sich ja, nicht so sehr zwischen Anhang und Nachsatz besteht, sondern eigentlich zwischen Vorder- und Nachsatz. Die Anhänge tragen viel zur Zuspitzung bei und lenken die Aufmerksamkeit zwingend in die gewünschte Richtung. Man könnte sie aber fortlassen und das Mißverhältnis bliebe prinzipiell bestehen. Jedoch wäre die Wirkung abgeschwächt, vor allem im ersten Satz, der mit der doppelten Tempoverzögerung und Verlaufshemmung rechnet. Der Vordersatz von Nr. 5, der ohne dies künstliche Mittel auskommen muß, zeigt am deutlichsten die eigentümlichen Züge des Beethovenschen Scherzo-*a*. Er besteht aus einem einzigen Akkordaufstieg mit chromatischen Nebennoten verbrämt und mit $^2/_4$-Phrasen im $^3/_4$-Takt. Es ist also ganz in Beethovens Weise dafür gesorgt, daß die Phrase a nicht hemmungslos verläuft. Ein *sf* auf einer (tenuto) halben Note d^2 schließt sie ab, und dieser Stillstand scheint viel länger zu währen als sein objektiver Zeitwert dauert. Nun schlägt die Verlaufsintensität um, die Werte überstürzen sich. Unmittelbar vor dem Schluß gibt es eine Überraschung. Der Endton bleibt einfach aus, — ein Takt Generalpause mit Fermate —, dann erscheint die erwartete *T* im *p*, zu einem kleinen Motiv gedehnt. Gewiß ein recht lustiger Einzelzug, der aber das Scherzo nicht ausmacht. Das Menuett aus op. 64^{III}, in dem der gleiche Effekt verwendet ist, heißt nicht Scherzo. Ähnlich wie in Nr. 5 ist a im ersten Quartett gebaut, wenn es auch nicht schon von vornherein so ausgesprochen auf das Mißverhältnis zugeschnitten ist. Die Anhänge verleihen ihm zum Teil erst nachträglich seine Scherzobedeutung. Nr. 2 endlich läßt sich beim ersten Einsatz gar nicht wie ein Scherzo, sondern wie ein richtiges Menuett* an, und das Tempo, Allegro, will nicht recht einleuchten. Man möchte die Tonrepetitionen im ersten Takt als zwei feste, bestimmte Akkordschläge, nicht als flüchtiges Scherzando-anstoßen fassen. Der Anhang mit seiner tempohemmenden Funktion als metrischer Stillstand widerstrebt dem Allegro noch mehr. Erst wenn der Anfang des Nachsatzes den wahren Charakter des Themas offenbart, begreift man den Zwiespalt, der in solchen Sätzen zwischen den beiden im Mißverhältnis befindlichen Teilen bestehen muß. Sind wir bei Beethoven auch nicht solche Phrasen-a gewöhnt, so nimmt das nicht fort, daß der Vordersatz von op. 33^{II} sich als zur Scherzowirkung äußerst geeignet darbietet.

Es ergibt sich also, daß, selbst wenn wir Beethovens Begriffe anlegen, die drei Haydnschen Sätze op. 33^{I}, ^{II} und ^{V} Scherzi sind. Wir haben nicht versucht, das Scherzowesen irgendwie in menuettähnliche Gebilde hineinzupressen, im Gegenteil, wir brauchten nur den hervortretendsten Zug der Themen zu erfassen. Die Scherzoeigentümlichkeit verleiht den Themen das Besondere. Natürlich unterscheiden sich Beethovens Scherzi in wesentlichen Zügen von denen seines Lehrers, wel-

cher den Verlaufskontrast paralleler Halbsätze, den Richtungsgegensatz oder das ruckweise Umlenken nicht kennt. Gleichlaufende Halbsätze wählt Haydn überhaupt fast nie für seine Menuetthemen. Auf dem Mißverhältnis zweier antwortender Teile beruht hier die Scherzowirkung. Die Halbsätze sind einander an Verlaufsintensität entgegengesetzt, und es liegt nicht ein allmählicher Übergang zwischen ihnen, sondern das »Umschlagen«. Bei Beethoven stehen die Phrasen innerhalb der Halbsätze im Mißverhältnis. Hier würde Nagels Bemerkung passen, daß die Gegensätzlichkeiten auf den kleinsten Raum zusammenrücken. Außerdem vermeidet Beethoven Mittel, wie die metrisch überzähligen Anhänge in der Periode und die motivisch-neutralen Überleitungsbildungen. Bei ihm wirken Richtungsgegensatz und Mißverhältnis nur, weil sie in Phrasen mit fest bestimmter formaler Bedeutung stattfinden.

Bevor wir uns nun dafür entscheiden, ob Haydn mit der Bezeichnung gerade dieser Sätze und keiner anderen als Scherzi etwas Besonderes über ihr Wesen hat aussagen wollen, müssen wir untersuchen, ob unter den Menuetten sich vielleicht nicht noch mehr Vertreter dieser Gattung verborgen halten, die vom Komponisten nicht ausdrücklich so benannt sind, und die auch Recht auf die Überschrift haben würden, wenn man diese den drei Themen aus op. 33 zugestehen wollte. Soweit nun unsere Kenntnis reicht, haben sich keine Menuette gefunden, die einen Scherzocharakter in unserem Sinne auch nur annähernd so scharf ausprägten wie die besprochenen Sätze. Zum Vergleich wurde in Beispiel 38 das Menuetthema aus »La Poule« mitgeteilt, von den späteren Symphonie- und Quartettsätzen wohl der einzige, der genau den gleichen Typus mit der Generalauftaktphrase auf (5) und (6) hat*. Es ist ganz deutlich, daß hier, trotz der oberflächlichen Übereinstimmung, die einzelnen Teile nicht darauf eingerichtet sind, ein Mißverhältnis im Sinne eines Scherzo erstehen zu lassen. Schon a hätte, da ein Anhang fehlt, viel schärfer herausgearbeitet werden müssen. Im vierten Takt kann das »Umschlagen« gar nicht akut werden, und die Überleitungsphrase vor allem läßt sich Zeit und wickelt sich allmählich ab. Ihre Phrasierung und melodische Wendung machen sie für ein Scherzo ungeeignet. Da weiter keine uns bekannten Sätze zu einem Vergleich in Betracht kommen, ist also festzustellen, daß Nr. 1, 2 und 5 aus op. 33 sich durch ihren Scherzocharakter wesentlich von den Menuetten unterscheiden, und daß Haydn hier also mit vollem Recht die Bezeichnung verwandt hat. Für den Wechsel in den Überschriften, Scherzo und Scherzando, ist in den Themen ein Grund nicht aufzuspüren. In Beethovens Sinne müßte Nr. 1 also Scherzo heißen, während Nr. 4 und 6 Scherzando benannt werden müßten. Auch diese beiden Sätze haben Eigenschaften, wie die Bezeichnung durch den Komponisten sie erwarten läßt. Nur für Nr. 3

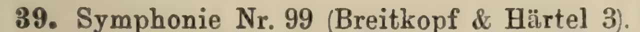
müssen wir, insofern das nach Betrachtung des Themas berechtigt ist, annehmen, daß es den Nachbarscherzi zuliebe diesen Namen bekommen hat. Sandbergers oben mitgeteilter Meinung können wir uns also in der Hauptsache nicht anschließen.

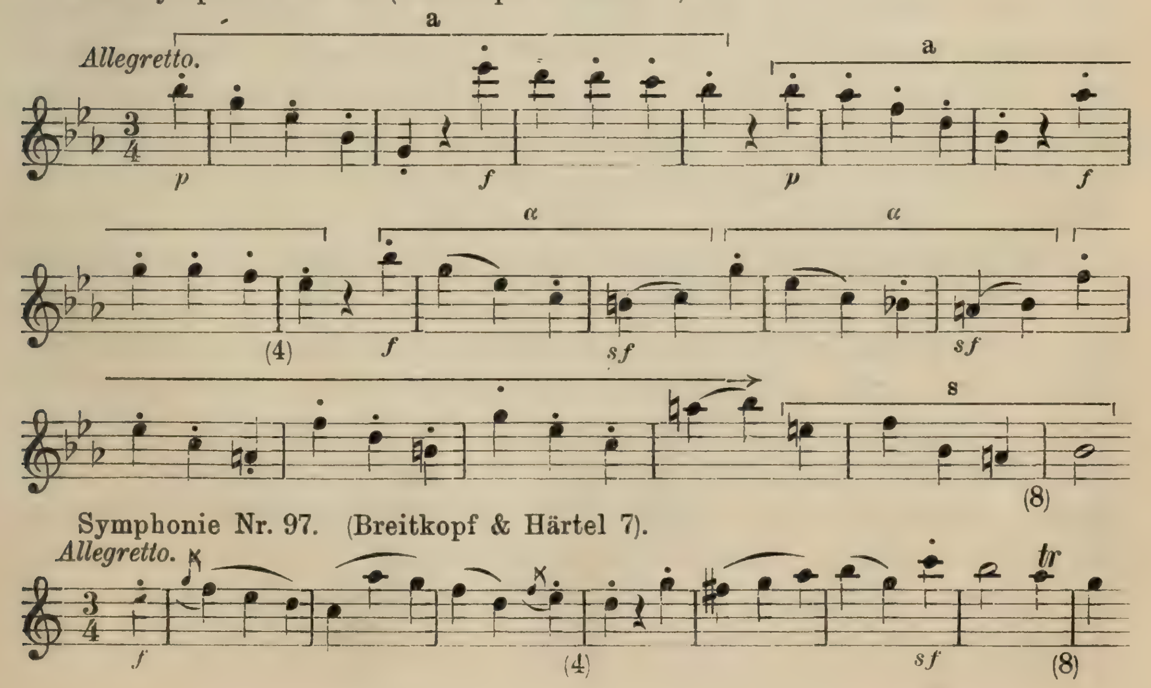
Die Tabelle der Typen bleibt für op. 33 und die Folgezeit ziemlich unverändert. Hinzuzufügen sind nur, wie bereits erwähnt, unter A eine II. Gruppe für den geschlossenen Fortspinnungstypus a a | *α α* s und dementsprechend unter B II eine Abteilung für a a | *α α*... s. Es verschwindet auf der anderen Seite der Liedtypus mit strenger Halbsatzgleichheit und unwesentlichem Umlenken. Solche ganz einfachen, mehr rondoartigen Themen waren früher vereinzelt vorgekommen, später fehlen sie. Alle anderen Typen sind, zum Teil stark, zum Teil hin und wieder einmal vertreten, nach dem Grundsatz, daß bei Haydn das Alte neben dem Neuen weiter vorkommt. Auffällig ist, daß die letzten Symphonien andere Typen bevorzugen als die Streichquartette. In den Londoner Symphonien ist die Hälfte der Menuetthemen nach B II a), also »Vordersatz | a... s« oder »Vordersatz | *α α*... s« gebaut. In den Quartetten erscheint dagegen immer mehr der einfache Liedtypus im Vordergrund. Die Symphonien unterscheiden sich also durch kunstvollere »Arbeit«. In op. 33 war der schlichte Liedtypus nicht vertreten, vielleicht mit Rücksicht darauf, daß Haydn seine Scherzi nicht im Liedtypus bildet. Später überwiegt der Liedtypus durchaus, der aber von Beethovens Scherzotypus grundsätzlich verschieden bleibt. Zwar gehört das Umlenken jetzt stets zu den wesentlichen Zügen des Nachsatzes, aber es findet sich nie an einen ausgezeichneten Punkt verlegt. Oftmals beginnt es als rückläufiger Anflug sofort beim Einsatz des Nachsatzes und zieht sich bis zum Schluß hin, immer wird es aber schon im a angebahnt, nie ist a wörtlich reproduziert, was bei Beethoven die beste Gewähr für ein schlagfertiges Scherzo ist. So sind denn vom späten Haydn diejenigen Sätze am Beethoven-ähnlichsten, die den Liedtypus am einfachsten ausbilden. Alle Rückläufigkeit und alles Auseinanderziehen des Umlenkens entfremdet sofort von Beethoven.

In der Bevorzugung des geschlossenen Liedtypus kommt in Haydns letzter Zeit ein Drang nach Konzentration, nach Kürze und Prägnanz zum Ausdruck. Aus Beethovens Einfluß ist diese Hinwendung zur Einfachheit nicht zu erklären, denn sie ist schon in den achtziger Jahren angebahnt. Vielleicht können aber die Kompositionen des jüngeren Meisters bestärkend auf Haydn eingewirkt haben, die eingeschlagene Richtung weiter zu verfolgen. In der Tat konnten ja beide ein gut Stück Weges miteinander gehen. Dagegen hätte es für Haydn eine völlige Umkehr bedeutet, wenn er sich nach 1785 in der Menuettkomposition in Mozarts Bahnen hätte ziehen lassen. Es ist seltsam, daß die Schnelligkeit der

Tempi nach den Scherzi 1781 wieder nachläßt. Die vier Serien Quartette bis 1797 haben gemäßigteres Zeitmaß. Die Vorschrift Allegro, die in op. 33 viermal angewandt war, kommt nur noch hin und wieder vor. Auch in den Londoner Symphonien überwiegen noch die langsameren Sätze. Die neun Menuette in den Quartetten nach 1797 jedoch enthalten plötzlich überhaupt kein anderes Tempo als Allegro und Presto. Hier steigert also Haydn mit Beethoven um die Wette. Charakteristisch ist auch, daß beim letzten Haydn schlicht achttaktige Sätze mit Modulation wieder häufig vorkommen. Der Komponist kehrt also gewissermaßen zu seinem Ausgangspunkt zurück. Auch in den ersten 18 Quartetten fanden sich solche Sätze vielfach. Haydn war dann zu komplizierteren Typen übergegangen. In den siebziger Jahren mag man den Höhepunkt der umständlichen verwickelten Bauweise suchen. 1781 findet auch hier der Umschwung statt, dessen Haydn im allgemeinen sich wohl bewußt war*. Die schlichten Perioden stehen nunmehr im Vordergrund, und die letzten Werke bringen eine immer stärkere Hinwendung zu geschlossenen Typen, die im Periodenbau, nicht in der Verwendung des Motivmaterials den ersten Themen ähnlich sehen. Zu schildern, was Haydn auf seinem Umwege durch die kunstvoll verwickelten Typen gelernt hat, würde uns hier zu weitab führen.

An Beethoven-ähnlichen Themen der letzten Zeit kommt vor allem das Menuett aus op. 64I in Frage. Es soll im nächsten Kapitel besprochen werden. Ferner sei auf die Themen der Menuette aus der 10. Londoner Symphonie (Nr. 99) und der Londoner *c* dur-Symphonie (Nr. 97) hingewiesen.


39. Symphonie Nr. 99 (Breitkopf & Härtel 3).



Symphonie Nr. 97. (Breitkopf & Härtel 7).

Vom ersten Beispiel sagt Kretzschmar*: »Es gehört zu der Gattung Haydnscher Menuette, welche den Übergang zum Scherzo Beethovens bilden.« Wegen seiner strengen motivischen Arbeit wurde das Thema schon oben erwähnt. Nicht scherzomäßig ist die Fortspinnungsverlängerung »nach dem 6. (hier 12.) Takt«. Mag Beethoven auch sonst ähnlichlautende Gänge — im Scherzo kommen sie nicht vor — verwenden, nie durchbricht er aber mit ihnen die symmetrische Anlage seiner Scherzotypen. Ferner würde die Ausdehnung der Gesamtperiode nicht zu Beethovens Scherzo passen. Sie umfaßt, die Dehnung nicht mitgerechnet, 16 Takte, die sich jedoch nicht zu zweitaktigen Großtakten zusammenfassen lassen*, wie es in den Scherzi überall möglich ist. Die Struktur ist deshalb wesentlich loser als irgendwo in Beethovens Scherzi. Das zweite Beispiel ist ein geschlossenes a b | a b mit Halbsatzkontrastierung. Zum Scherzo steht es daher nicht so sehr in Beziehung wie zum Allegretto op. 10^{II}, mit dem es die Melodieführung des Nachsatzes gemeinsam hat.

Ein so einfacher Entwicklungszug, wie bei Haydn, wird sich in Mozarts Menuetten nicht aufweisen lassen. Wie kein anderer hat dieser Anregungen und Formen von überallher aufgenommen und in sich verarbeitet. Abgesehen davon, daß es uns zu weit führen würde, die Typen seiner schnellen Sonatenmittelsätze zu besprechen, um die Wandlungen seines Stils zu verfolgen, abgesehen auch davon, daß wir dazu keine Veranlassung haben, die bei Haydn in den sechs an so wichtiger Stelle stehenden Scherzi wohl vorlag, würde eine solche Untersuchung keine direkten Schlüsse erlauben, aus dem einfachen Grunde, weil Mozarts Stellung zur Metrik, zum Verlauf, zum Aufbau der Themaperiode eine ganz andere ist als die Haydns und als die Beethovens. Die Fesseln, die Haydn drücken und die ihn zum einfachen Aufbau zurückkehren lassen, kennt Mozart nicht. Nicht in dem Sinne, daß er nicht ganz schlichte Liedtypen geschrieben hätte. Im Gegenteil, sie sind sehr häufig bei ihm; aber auch alle möglichen anderen Typen kommen vor, und man kann daraus nicht Schlüsse ziehen wie bei Haydn, da die Grundlagen verschieden sind. Niemand wird es einfallen, in Mozarts Themen allgemein festgefügte und bloße Überleitungsteile unterscheiden zu wollen. Auch dort, wo Mozart nach Haydns Muster halb verwandte Motive fortspinnt, wird man nicht finden, daß nur eine Verbindung zwischen Vordersatz und Schlußschritt hergestellt, oder daß letzterer auf gewisse Distanz hinausgeschoben werde. Die Themen sind eben von selbst einheitlich, und jeder Gedanke, den der Komponist in sie aufnimmt, ordnet sich aus eigener Kraft als gleichberechtigter Formteil ein. Weder Haydn noch Beethoven schalten so frei mit der Metrik, beide haben sich stets mit ihrem Schema auseinanderzusetzen, und darin stehen sie sich nahe. Für Mozart ist die Einstellung auf strenge

Symmetrie oder gar auf ein Ziel und den nächsten Weg dorthin nicht im Vordergrund des Interesses. Er kennt daher auch nicht die Wirkungen, die Beethoven aus dem Verlauf zu erzielen weiß und die gerade im Scherzo einen besonders deutlichen Ausdruck finden.

Untersuchungen, die hier weiter aufklären wollten, müßten sich auf umfassenderes Material stützen als bloß die Menuette. Fischer hat gelegentlich hingewiesen auf Mozarts Vorliebe für volltaktig gedehnte Auftakte, die mit den folgenden zwei Takten zu einer Dreiergruppe verwachsen. Jalowetz spricht davon, wie ungeradtaktige Gebilde bei Haydn und Mozart viel natürlicher wirken als bei Beethoven. Das sind Kleinigkeiten der Außenseite, von denen aus immerhin ein Weg ins Innere des Problems führen mag. Volltaktige Auftakte hat Beethoven auch, ebenso wie Haydn, und drei- und fünftaktige Phrasen kommen zu allgemein vor, um im Großen beweiskräftig zu sein. Vor allem läßt sich der Unterschied Haydn—Mozart daran nicht demonstrieren. Der Periodenaufbau leistet schon bessere Dienste. Kennzeichnend ist z. B., wie der jüngere Meister im zweiten Thema des Sonatensatzes der letzten *es*dur-Symphonie die »Fortspinnung unter langen Noten« gebraucht, um ungemerkt eine abweichende Phrase einzuführen, deren Reiz jedem Hörer aufgeht, die aber niemand als metrische Wirkung auffallen wird. Und so bedeutet etwa das erste Thema der »Mannheimer« Klaviersonate (Köchel 309) eine harte Nuß für den an Beethoven geschulten Metriker, der sich bei seinem Bemühen sagen muß, daß all die komplizierten Bildungen, die er dort konstatiert, im lebendigen Erlebnis gar nicht existieren und also nur leere Berechnungen sind. Von Kurth* wissen wir, wie es der Erfassung eines Stils im Wege stehen kann, wenn man ihn an einem anderen mißt. Das gilt auch für die Personalstile. Mit den theoretischen Begriffen, die an dem einen Komponisten gewonnen sind, kann man dem anderen prinzipiell nicht gerecht werden*.

Für Haydn, der aus den sechs von Mozart ihm gewidmeten Quartetten von 1785 so manches lernte, ist es charakteristisch, daß er den hervortretendsten Zug der Menuette, die überaus freie Behandlung der Metrik, sich nicht zum Vorbilde nahm, sondern im Gegenteil fortfuhr, die Metrik seiner Themen zu vereinfachen und zu konzentrieren. Er versucht nicht wieder, künstliche Gebäude aufzuführen, wie er das in den siebziger Jahren getan hatte. Folgerichtig vervollkommnet er seinen eigenen Stil. Auch in ihrer Stellung zum harmonischen Verlauf kommt der Unterschied zwischen beiden Meistern deutlich zum Ausdruck. Feste Zusammenhänge zwischen Aufbau und Modulation, die bei Haydn vorliegen und die bei Beethoven zum Prinzip werden, sind in Mozarts Menuettthemen nicht gegeben. Wie er die Metrik frei behandelt, so verfügt er auch über die Harmonik. Jede Akkordverbindung kann zur Modulation

führen. Sogar in Evolutionen moduliert er erst förmlich zur Subdominante, um plötzlich deren Grundton zu erhöhen* und ohne alle Weiterungen in der Dominanttonart anzukommen. Und trotz aller Leichtigkeit eignet den Modulationen stets überzeugende Kraft. Es ist wohl Befangenheit in einer auf Beethoven zugeschnittenen Theorie, die Mozart vorwirft, er habe in manchen Sonaten die Überleitung nicht regelmäßig vollzogen. Daß der Komponist hier manchmal mit dem Halbschluß zufrieden ist, beweist nur, daß dieser ihm nötigenfalls zur Modulation wird. Wie in der Metrik bedient Mozart sich auch in der Harmonik aller möglicher Typen, so auch oft des von Haydn viel verwendeten, die Tonart in einer Phrase bis an den Rand der Umdeutung zu schieben, um sie dann in der folgenden Phrase ganz hinüberzuziehen.
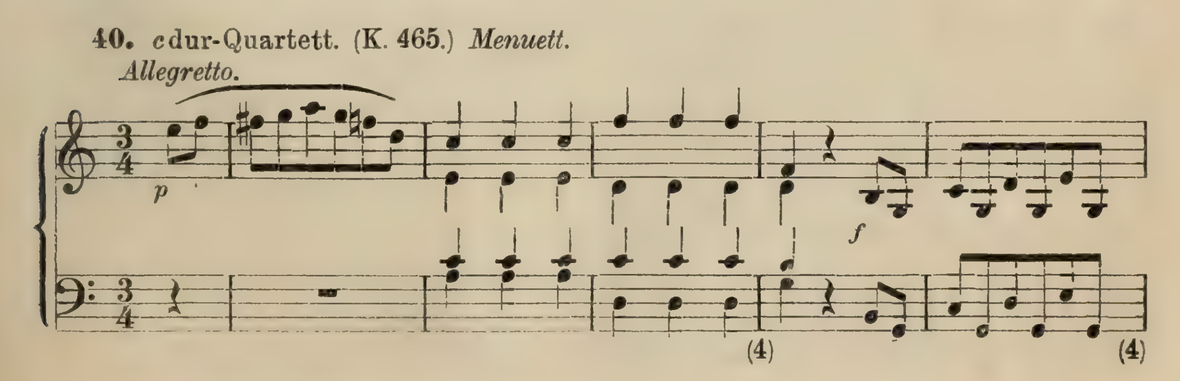
Wie vielfältig die Bautypen sind, mögen die letzten drei Symphonien anzeigen. In jedem Menuetthema liegt Fortspinnungstypus vor. In der »Jupitersymphonie« und im »Schwanengesang« erscheint die Fortspinnung nach dem Vordersatz, in der *g*moll-Symphonie auf der Nachsatzmitte. Alle drei überhaupt möglichen Arten ihrer Gestaltung sind vertreten, im *c*dur-Satz strenge Abwandlung der Stammphrase, im *g*moll-Thema Einschiebung eines motivisch neutralen Ganges, in der *es*dur-Symphonie endlich führt die Fortspinnung neues kontrastierendes Material ein. Diese letzte Art ist die ausgesprochen Mozartsche, die »singende Fortspinnung«. Wo wir sie hören, werden wir an ihn erinnert. Sie fehlt von Hause aus bei Haydn, in dessen späten Werken ihre Einflüsse aber zu spüren sind, und auch Beethoven verwendet sie nicht. Sie zeigt, worauf es Mozart im besonderen ankommt: nicht auf bloßes Weiterspinnen, wie Haydn*, nicht auf Motiventwicklung und Steigerung, wie Beethoven, wenn er »Arbeit« anwendet, sondern auf Einfügung neuer Formteile mit neuen Gedanken. Die Fortspinnung wird ihm zum kontrastierenden Zwischenteil. Und nicht nur an dieser Stelle tritt die Erscheinung auf. Auch Anhänge, die bei Haydn stets als metrische Stillstände charakterisiert sind, spinnen sich weiter und sind, ehe man es sich versieht, zu einem selbständigen Teil geworden, der den vorhergehenden Abschluß nicht nur bestätigt, sondern auch völlig verlegt hat. Es fallen die festen Teile des Haydnschen Themas. Mozart schließt seine Phrasen und Halbsätze nur immer halb ab und »hält sich die Tür offen« für die folgenden Bildungen*. Ein solches Aneinanderreihen von Gruppen der verschiedensten Art wird erst möglich durch die freie Beherrschung der Metrik. Übergänge von Eintakt- in den Zweitaktrhythmus sind nichts Außergewöhnliches und werden nicht als Abweichungen empfunden. So folgt z. B. im Andante der *d*dur-Symphonie, Köchel 385, auf den viertaktigen Vordersatz ganz normalerweise ein achttaktiger Nachsatz mit Triole als Schlußbildung. In den Fällen der Wertever-
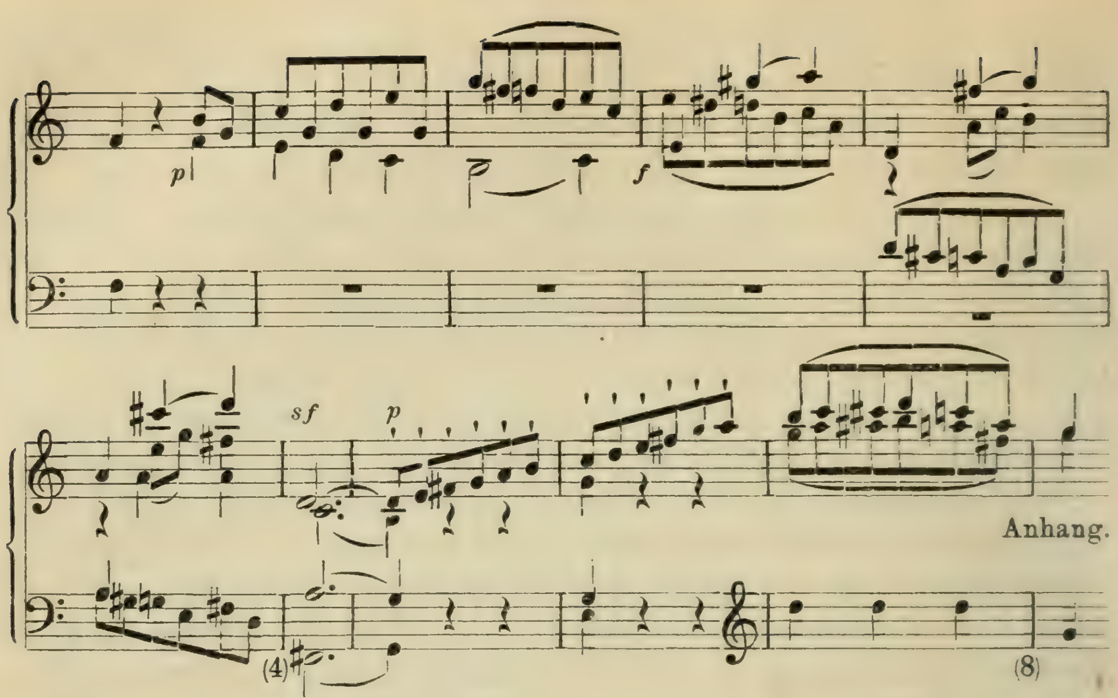
größerung, wie bei den 16taktigen Themen, kann man hier nie zur Zusammenfassung von zwei Takten zu einem größeren übergehen, ohne den Einzelwerten Gewalt anzutun. So setzen sich überall stets kleine Teilchen an, die den Verlauf des Ganzen nicht stören, die aber, von einer symmetrischen Grundlage aus gefaßt, starke Komplikationen bedeuten würden. Der Eindruck überladener Perioden kommt aber auch in den ganz frei behandelten Menuetthemen der Quartette von 1785 nicht auf. Mit metrischen Umdeutungen ist dem bunten Gewebe von Gruppen auch nicht beizukommen. Nur von der verschiedenen Grundlage aus kann man Haydns, Mozarts und Beethovens Themen nebeneinander richtig einschätzen: Alle drei Meister sind in ihren Werken verschieden eingestellt.

Dem Scherzo im Sinne des Richtungsgegensatzes zweier sonst parallel geführter Teile steht Mozart ebenso fern wie Haydn. Wie er sich zum Mißverhältnis einander antwortender Phrasen und der Kontrastierung ihrer Verlaufsintensitäten verhält, die wir ja in Haydns wie in Beethovens Scherzi fanden, können wir an einem Beispiel untersuchen.

Von den Menuetten der Haydn gewidmeten Quartette kann nur eines als irgendwie scherzoähnlich in Frage kommen, das in *c* dur. Es zeigt äußerlich manche Übereinstimmungen mit Haydns erstem und fünftem Scherzo in op. 33. Daß es jedoch ein echter Mozart ist, zeigt der Aufbau. Die metrischen Verhältnisse liegen nicht so einfach wie bei Haydn. Der eigentliche Vordersatz ist normal viertaktig und schließt nach Mozartscher Weise offen auf dem Dominantseptakkord. Es folgen zwei Takte Anhang nach derselben Septe hin, die aber im *f* gegeben werden und halb als neue Aufstellung wirken. Auch diese Phrase wird wiederholt, aber mit Umspielung des Schlußtons, die Figur spinnt sich weiter über ihn hinweg und gelangt in vier frei modulierenden Takten wieder zu einem Septakkord. Wie in Haydns op. 33^V hat der Schlußton ein *sf.* Wenn der Anhang sich auch zu einem kleinen Teil ausgewachsen hat, hier ist das Ende des Vordersatzes erst endgültig erreicht. Nun setzt der Nachsatz ein, stakkato nur von der 1. Violine vorgetragen, mit der bekannten forteilenden Figur, deren Linie hier sogar noch einfacher ist als in Haydns Scherzi.

40. *c* dur-Quartett. (K. 465.) *Menuett.*





Haben wir nun nicht ein Scherzo vor uns, so ausgeprägt, wie nur irgendsonst? Enthält der Vordersatzanhang mit seinen polyphonen Stimmeneinsätzen, mit der weitausgreifenden Modulation, mit dem *sf* am Schluß nicht einen ausgesprochenen Kumulus? Und folgt darauf nicht im Nachsatz die spielend leichte Lösung im Scherzosinne?

Alles a priori ist hier sinnlos. Beim Hören spüren wir nichts von »Scherzowirkung«. Weder das »Große« noch das »Umschlagen« noch das »Kleine« sind da. Der Stakkatolauf wird zwar als Kontrast, aber doch als völlig angemessene Fortsetzung empfunden. Das Mißverhältnis ist einfach nicht da. Weder steht in der modulierenden Partie die Energiestauung im Vordergrund, noch das leichte Abfließen im Nachsatz. Im Gegenteil öffnet ganz in Mozartscher Weise der halb geschlossene Vordersatz dem Nachsatz die Tür, und dieser tritt durchaus nicht unerwartet klein und nichtig ein. Man faßt ihn als breite Kadenz, deren melodische Auszierung der Stakkatolauf ist. Mit anderen Worten: der Satz ist nicht eingestellt auf den Verlauf und dessen immanentes Tempo. Auch das »Umschlagen« könnte gar nicht stattfinden. Die Halbsätze sind durch den *sf*-*d*dur-Septakkord miteinander verbunden. Noch bevor der Lauf einsetzt, löst sich der dissonante Akkord ohne jede Überstürzung regelmäßig auf und leitet damit ganz ruhig den Nachsatz ein. Der Oberstimme fehlt bezeichnenderweise ein Auftakt. Sie eilt nicht davon, sondern läßt sich Zeit bis nach dem ersten Taktschwerpunkt. Und mit der Einstellung auf den Verlauf fällt auch von vornherein jede Scherzowirkung im Sinne Haydns und noch mehr im Sinne Beethovens fort. Das Prinzip der Reihung ganz verschiedener Gruppen, deren jede auf die nächste hinweist, ist dem Scherzo geradezu entgegengesetzt.

Drittes Kapitel.

Einzelbesprechung. Geschichte der eigentümlichen Wirkung des Scherzothemas bei Beethoven.

Bis 1800.

Wie aus der kurzen Übersicht im ersten Kapitel hervorging, bildet das Jahr 1800 einen deutlichen Einschnitt in der Geschichte des Beethovenschen Scherzo. Es verschwindet mit einem Schlage der wichtigste Konkurrent, das schnelle Menuett, aus den Sonatenwerken. Wenn Lenz ungefähr um dieselbe Zeit die erste Stilperiode enden läßt, so haben wir also allen Grund, uns seiner Einteilung anzuschließen, ohne damit über die Stichhaltigkeit seiner Argumente etwas aussagen zu wollen.

Ganz im allgemeinen macht Beethovens Produktion der ersten Periode einen viel bunteren Eindruck als die der folgenden Zeitabschnitte. Trotzdem sich die technischen Fortschritte des jungen Künstlers wohl leichter nachweisen lassen als die Problemänderungen beim gereiften und »letzten« Beethoven, kann man in der ersten Periode nicht in demselben Maße Belege für eine stetige Entwicklung finden wie in den späteren. Die Betrachtung der Scherzothemen bestätigt den Eindruck. Während die nach 1800 entstandenen Sätze sich leicht zu Reihen ordnen lassen, folgen die Themen der ersten Periode in buntem Wechsel aufeinander, jedes schließt sich nur wenig an seine Vorgänger an und versucht statt eines stetigen Ausbaues den Erfordernissen des Scherzo auf eine neue Art gerecht zu werden. Manche Einzelzüge dieser Zeit weisen auf spätere Perioden und werden erst dort folgerichtig verarbeitet. Vieles führt nicht zu dauerndem Gewinn und wird fallen gelassen*.

Wie oft, besonders von H. Riemann, hervorgehoben ist, tritt Beethoven in Wien mit seinem op. 1 gleich als ein fertiger Meister auf den Plan*. Es reichen die meisten Werke der Folgezeit, trotz der Fortschritte des Komponisten im einzelnen, an die ersten Triosonaten nicht heran. Manche Sätze, wie das Finale op. 1^{III} werden überhaupt während der ganzen ersten Periode nicht mehr überboten. Die Untersuchung der Scherzi bestätigt auch diese Ansicht. Auch hier bleibt das Thema aus op. 1^{I} eigentlich für die ganze Zeit bis zum Menuett der 1. Symphonie mustergültig, es wird in der Knappheit und Reinheit der Scherzozüge nicht wieder erreicht. So kann

von einer Entwicklung nach einem Höhepunkt hin bei den Themen der ersten Periode nicht die Rede sein. Der Eindruck der bunten Folge wird dadurch bestärkt.

Beethovens Arbeitsweise ist bekannt. Seine Skizzenbücher geben Zeugnis davon, welche Wandlungen die einzelnen musikalischen Gedanken oft durchmachen mußten, bis die Fassung, die dem Komponisten genügte, gefunden war. Vielfach ist es möglich, den Weg, den er beim Ringen um die restlose Bewältigung seiner Probleme zurücklegte, zu verfolgen. Typisch für Beethoven ist, daß er, wenn er sein Ziel erreicht hat, im großen und im kleinen, das Problem fallen läßt und Wiederholungen prinzipiell vermeidet. Er gibt sogar die ganze Gattung der Scherzo auf, nachdem er all ihre Probleme erschöpfend behandelt hat*. In der ersten Periode offenbart sich diese Gewohnheit noch nicht in voller Schärfe. Der Scherzotypus steht gleich zu Anfang festumrissen da. Die ganze Periode baut um ihn herum, baut aber nicht höher. Trotz vieler neuer Einzelzüge bleibt es doch bei Wiederholungen. Erst nach 1800 wird ein anderer Typus aufgestellt.

Da das 2. Scherzo aus op. 1 wohl jünger ist als das erste, geht diesem nur der ebenfalls in *es* dur stehende Mittelsatz des posthumen Klaviertrios voraus, das nach einer Bemerkung in Gräffers Katalog* 1791 entstanden ist, ursprünglich zu den Trios op. 1 bestimmt gewesen, dann aber als zu schwach weggelassen sein soll. Daß das Werk wirklich in so frühe Zeit zu setzen ist, ergibt sich mit Sicherheit aus den vielen Unreinheiten des Satzes, Oktavenparallelen usw., auf die schon Nottebohm* hingewiesen hat.

Wie das Scherzando der 3. Sonate von 1783 nicht als Vorstufe zu den Scherzi betrachtet werden kann, so fiel auch das Scherzo des posthumen Trios bei den Untersuchungen der allgemeinen Scherzoeigenschaften überall aus dem Rahmen der späteren Werke heraus. In der Tat erstehen die Charakteristika des echten Scherzo in op. 1[1] zum erstenmal, sowohl was den Richtungsgegensatz der Halbsatzendungen, wie was die Gegenüberstellung a—b betrifft. In dem frühen Satz ist nichts davon enthalten. Spuren eines Scherzocharakters könnte man in der Kontrastierung des zweimal 4taktigen Vordersatzes und des 3taktigen Nachsatzes sehen. Das führt Lenz, der in richtiger Erkenntnis den großen Unterschied der beiden Sätze betont, wohl dazu, den ersten ein »Scherzo-Stäubchen« zu nennen. Seltsamerweise zeigt von allen Scherzi nur noch das letzte, das der großen Hammerklaviersonate, eine ähnliche Zusammenstellung von 4- und 3taktigen Gruppen. Jedoch ist dort die Unregelmäßigkeit ausgebeutet zu einer starken a—b-Wirkung, im kleinen *es* dur-Thema wird sie sofort nach Haydnschem Muster durch Anhänge wieder gutgemacht. Weit mehr als die Metrik des Verlaufs steht jedoch die lustige Anfangs-

figur mit ihren nachfolgenden Stakkato-Tonwiederholungen im Vordergrund der Wirkung. Zweimal nacheinander, in *T* und *Tp*, wird sie angebracht. Sie sieht in ihrem mäßig schnellen Tempo dem lustigen Hinaufschlagen im ersten Scherzando viel ähnlicher, als irgendeinem Scherzoanfang. Der Verlauf bringt nichts Besonderes und tritt den Figuren gegenüber völlig zurück. Ein Vergleich mit dem kleinen op. 8 zeigt deutlich, wie dort das ganze Interesse auf den Verlauf gerichtet ist, und wie die Stakkati bei dem äußerst schnellen Tempo diese Wirkung nur unterstützen und nicht Selbstzweck sind, wie im *es* dur-Satz. Dagegen weist der Auftakt, der in medias res springt, auf die späteren Scherzi hin. Er beginnt »vielversprechend«. Danach kommt aber die Linie, wie in op. 14^{II} und 26, nicht mehr vom Quinttone los. Man könnte hierin einen Vorläufer des Mißverhältnisses finden. Bezeichnend ist die Übereinstimmung der Tempovorschriften im Scherzando 1783 und im ersten Scherzo, beidemal Allegro ma non troppo, Besorgnis vor Übereilung. Hier wie dort verschwindet die Scherzandowirkung, wenn das Tempo zu schnell genommen wird. Es ist also wohl recht eigentlich auf sie abgesehen.

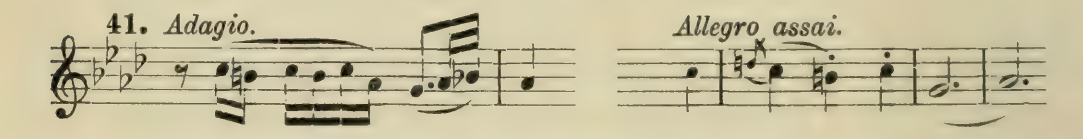
Auch scheint die Tempobezeichnung nicht darauf hinzudeuten, daß Beethoven befürchtete, man könne sein Scherzo als menuettartig auffassen und im entsprechenden Tempo behandeln wollen. Naturgemäß ist Allegro ma non troppo bei Menuetten selten*. Überhaupt steht der Satz dem Menuett fern. Sogar in der großen Form weicht er ab. Es folgt auf den Takt (8) (Halbschluß) eine längere Fortspinnung, reich an allerlei Scherzandoeffekten, die schließlich die Modulation zur Dominante vollzieht. Allerdings ist es auch in den Menuetten Haydns und Mozarts nichts Ungewöhnliches, daß die Themamodulation erst in den Schlußanhängen stattfindet. Aber es handelt sich hier um mehr als bloße Anhänge. Die Partie nach dem Takt (8) gebärdet sich, trotz der Übereinstimmung des Motivmaterials mit dem Vorhergehenden, sehr selbständig und ähnelt mehr einer Beethovenschen Evolution. Eine solche Anordnung kommt in Beethovens Scherzi nirgends mehr vor. Vor dem Doppelstrich steht also nicht nur das Thema mit Anhängen, sondern ein ganzer Satz, bestehend aus Thema und Evolution zur Dominanttonart.

Im nächsten Scherzo, eben dem aus op. 1^{I}, ist die Verwechslung der Evolution mit Anhängen nicht mehr möglich. Jede Ähnlichkeit ist geschwunden. Es wird nicht mehr in Mozartscher Weise mit dem Schlußmotiv gearbeitet, sondern Beethovens späterer Praxis entsprechend, leitet der Beginn des Themas die Entwicklungspartie ein. Die Spielerei mit der Metrik, die Scherzandoeffektchen sind vermieden, die Verschränkung von Ende und Anfang in Takt 25 hat ganz andere Bedeutung, sie gibt der auf Fortschreiten eingestellten Evolution zum Schluß noch einen

beschleunigenden Ruck. Sonst ist der metrische wie der harmonische Verlauf regelmäßig, mit bezeichnendem Tutticrescendo, das ja für Beethovens Frühwerke so charakteristisch ist*. Auch im ersten *es*dur-Satz findet es sich vielerwärts.

Die beiden ersten Scherzi stellen also vor den Doppelstrich eine regelrechte »Sonatenexposition ohne 2. Thema«, ganz im Gegensatz zum Haydn-Mozartschen Menuett. Daß die Wiener Einflüsse Beethoven veranlaßten, auf diesem Wege nicht weiterzugehen, hat gewiß auch seinen Grund in den Mängeln dieser Exponierweise, die Thema und Evolution trennt, ohne in der neuen Tonart ein Gegengewicht zu bringen. Notwendigerweise gravitieren solche Sätze nach dem Anfang, die Evolution wirkt angehängt, jedenfalls nicht voll befriedigend. Immerhin ist es bezeichnend für die Vorliebe des jungen Beethoven für Evolutionen, daß er sie sogar im ersten Teil des Scherzo anzubringen versucht.

Die Tonartanordnung des Themas ist mehrfach in theoretischen Lehrbüchern als Beispiel für den Beginn eines Stückes mit schwebender Tonalität verwendet. Die Unsicherheit der tonalen Verhältnisse in den ersten Takten ist aber nur eine relative, da der Satz ja nicht allein oder ganz zu Anfang eines Werkes steht. Wenn nach dem *as*dur des langsamen Satzes das mit *d* und *h* verzierte *c* ertönt, so ist *es*dur sogar die wahrscheinlichste Tonalität. Der Vergleich des Scherzoanfangs mit dem Adagioschluß ist aber vor allem wichtig für die Bedeutung der Anfangsphrase im Scherzo, wie die Zusammenstellung mit dem schließenden Geigenpassus des langsamen Satzes zeigt.
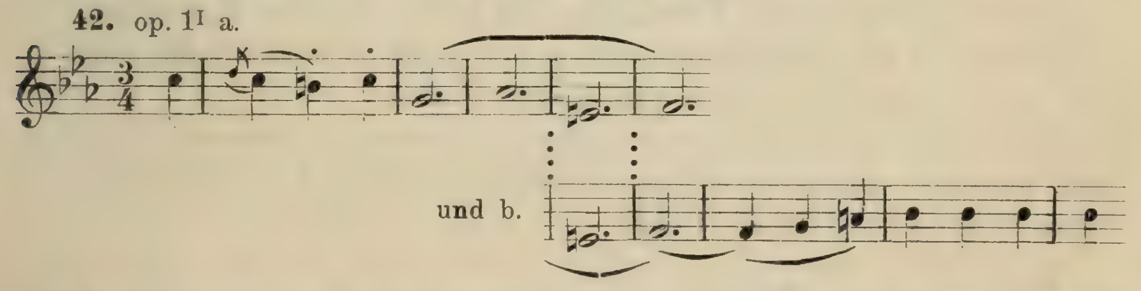


Der Kern beider Bildungen ist $\widehat{c^2\,g^1\,as^1}$ in gleicher Lage. Die Identität der Stellen wirkt außerordentlich stark auf den Hörer, dem sie Erlebnis wird. Die feierlich singende Schlußfigur, deren Bedeutsamkeit durch den weiten Melodieschritt der Klavieroberstimme $\widehat{f^3\,g^2\,as^2}$ noch gehoben wird, plötzlich als Scherzobeginn verwandt, — das führt sogleich in die richtige Grundstimmung hinein! Hatte eben noch die Wendung *c g as* überzeugendste Schlußkraft, der kleine Vorschlag *d* nimmt sie ihr, die sichere tonale Grundlage versinkt in die Tiefen der Subdominante. Unendlich fern liegt auf einmal der langsame Satz*. *As* ist nicht mehr Abschluß, sondern irgendeine Form der *S*, welche, ist noch unsicher. Ja es fragt sich überhaupt, ob auf *as* ein Schwerpunkt fällt, — die Verhältnisse, wie sie am Ende des Adagio vorliegen, sind auf den Kopf gestellt. Der Fortgang zu *f*, augenscheinlich *f*moll, läßt die Sachlage noch ungeklärt, — da wird

plötzlich das *as* durchrannt, wir befinden uns in *b* dur. Zum Staunen ist keine Zeit. Das Rätsel wird in anderer Beleuchtung noch einmal aufgegeben, von *b* dur aus, ohne Angleichung an den Adagioschluß und mit *h* als erstem Ton. Im typischen Richtungsgegensatz der sich genau entsprechenden Schlußfiguren wird dann die Tonika *es* dur erreicht. Nun erst setzt die Evolution ein und führt den ganzen Teil zur Dominanttonart. Ohne diese harmonisch einfach gehaltene Partie wäre eine Wiederholung des Themas kaum möglich.

In metrischer Beziehung ist op. 1[I] ein Musterbeispiel für Beethovens Behandlung des $^3/_4$-Taktes in sehr schnellen Sätzen. Im Gegensatz zu Mozart, dessen 16 taktige Perioden sich meist nicht auf acht Doppeltakte zurückführen lassen*, faßt Beethoven zwei und zwei Takte zusammen und erhält eine Periode von acht $2 \times {}^3/_4$-Takten. Ganz allgemein neigt er zur Konstruktion übergeordneter Einheiten. Der im vorliegenden Fall entstehende Takt kann, wie im Eroica-Scherzo*, nicht ohne weiteres dem $^6/_4$-Takt gleichgesetzt werden. Die Schwerpunkte der einzelnen Dreiertakte stehen nicht unbedingt in demselben Verhältnis zueinander wie der erste und vierte Schlag im echten $^6/_4$-Takt. Der Gang vom ersten Ton bis zum f^1 geschieht durchaus mit »schwebendem Akzent«, erst der letzte Augenblick vor dem Halbsatzschluß bringt die rhythmische Straffung. Hand in Hand mit der harmonischen löst sich die rhythmische Unsicherheit in der Scherzowirkung der Endungen.

Nach all diesem sind nur noch wenig Worte nötig zur Erörterung des Mißverhältnisses. Wie die Töne e^1 f^1 sowohl zur Phrase a wie zu b zu rechnen sind, stehen sie hier auch im Beispiel.

42. op. 1[I] a.



Durch Gebrauch der Schlußwendung des vorhergehenden Satzes in seiner Bedeutsamkeit noch gesteigert tritt a im *f* moll-Akkord hinab. Durch die Leittonumschreibung der Akkordtöne ergeben sich die stets auffallenden Schritte von Terzton (*T*) zu Terzton (*D*). Das *as* nimmt dabei die zentrale Stellung ein. Und dann geht's plötzlich (Phrase b) im letzten Augenblick in ungehemmter Bewegung frisch über ♮*a* ins unerwartete *b* dur hinein! Der Nachsatz enthält das gleiche Mißverhältnis, auch hier ändert *as* seine Funktion, es wird Leitton zur Tonikaterz. Auch nach dieser Seite hin zeigt sich der Satz also als das Muster eines echten Scherzo. In seiner Art wird er von keinem späteren übertroffen.

Die Entstehungszeit des Scherzo, wie des ganzen op. 1^{I}, ist ungewiß *. Thayer hat wahrscheinlich gemacht, daß eine Anzahl der in Wien publizierten Werke schon in Bonn komponiert bzw. entworfen sind. Unsere Untersuchungen lassen vermuten, daß das Scherzo aus der Bonner Zeit stammt, da in ihm der Einfluß des Menuetts, der unmittelbar mit Haydn in Wien eingesetzt haben wird, noch nicht zu spüren ist. Die Verwendung derselben Phrase als Schluß des Adagio und Anfang des Scherzo deutet darauf hin, daß der dritte Satz erst nach Beendigung des zweiten entstand. Es können jedoch alle beide sehr wohl vor der Übersiedlung nach Wien geschrieben sein. Diese Annahme schließt nicht aus, daß der Satz späterhin überarbeitet sein kann. Jedenfalls ist der Teil vor dem Doppelstrich, in seiner nur beim ersten Scherzo vorkommenden Gestalt, bei der endgültigen Fertigstellung aber stehengeblieben.

Wie Beethoven mit einem solchen Werk, das alle Züge der späteren Scherzi schon in so hohem Maße in sich schließt, beginnen konnte, bleibt erstaunlich.

In den nun folgenden Sätzen, den Scherzi aus der Triosonate op. 1^{II} und aus dem Bläsertrio op. 87, die beide für Wien verbürgt sind, vollzieht sich eine Angleichung an das Menuett. So tritt erstens der Scherzocharakter gegen op. 1^{I} stark zurück, in dem früheren Satz mehr als im späteren. Das dokumentiert sich zweitens in der Bezeichnung der Sätze. Wie schon S. 14 bemerkt, ist gerade für diese beiden Sätze die Benennung Scherzo schwankend, es kommt daneben auch Menuetto vor. Eine solche Überschrift wäre bei op. 1^{I} oder dem ersten *es*dur-Scherzo undenkbar, für alle folgenden eher als für diese beiden. Drittens zeigen beide vorliegenden Scherzi einige Verwandtschaft zu Haydnschen Menuetten, und viertens steht vor dem Doppelstrich nun kein ganzer Satz mehr, sondern, wie beim Menuett, nur noch das engere Thema.

Es ist nicht ganz leicht, eine bündige Antwort zu geben auf die Frage nach dem Bau und nach der Scherzowirkung in op. 1^{II}. Die von Nottebohm mitgeteilte Skizze (II, 22)

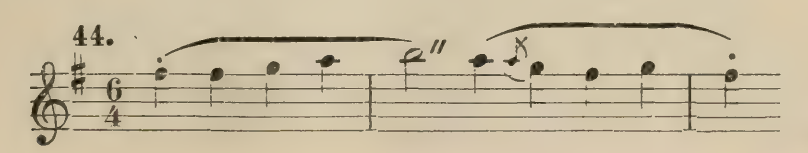


trägt die Überschrift Menuetto. Sie enthält in der Hauptsache die Oberstimme der endgültigen Fassung, aber ohne Takt 8—11. Auch der Anhang ist gekürzt. Als erster Entwurf zu einem Menuett ist dies schlicht 8taktige, modulierende und mit Schlußanhang versehene Gebilde schon denkbar, Scherzoeigenschaften besitzt es nicht. Das tiefe Cellosolo des Anfangs, das, wie die Skizze zeigt, von vornherein beabsichtigt gewesen ist, und das der naive Betrachter für einen Hauptscherzozug anzusehen geneigt ist, ändert

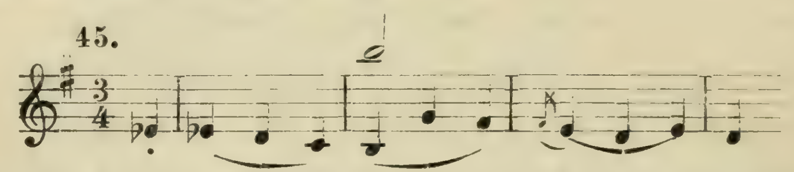
daran nichts trotz aller Assoziationen, die sich in der fertigen Fassung an den charakteristischen Beginn knüpfen mögen. Scherzoeigenschaften dringen erst ein mit der Einführung der Takte 8—11 und der gleichzeitigen, dadurch bedingten Verlängerung des Anhangs. Auch das Tempo ändert sich, im fertigen Thema ist es schneller als in der Skizze. Stand das Menuett im $^3/_4$-Takt, so können wir ohne Bedenken im Scherzo nach ganzen Takten zählen. Sein Bau ist: Vier Takte Vordersatz mit Trugschluß — Wiederholung der beiden letzten Takte mit Ganzschluß — vier Takte Anhang. H. Riemanns Terminologie würde also auf dem Trugschluß Verschränkung der Halbsätze $\left(\frac{4}{=6}\right)$ annehmen*. Nach Verlaufskontrastierung der Halbsätze sucht man nicht vergebens. Richtungsgegensatz liegt vor in den nahezu identischen, einander entsprechenden Phrasen der Klavieroberstimme des Vordersatzendes und der Violine des Nachsatzes. Mehr als die Melodik steht der Gegensatz des harmonischen Verlaufs: Trugschluß — Ganzschluß im Vordergrund. Die Richtungsänderung geschieht wieder im letzten Augenblick. Man würde jedoch im vorliegenden Falle diese Erscheinungen kaum als Scherzozüge ausfindig machen, wäre man nicht durch Vergleichung der anderen Scherzi darauf aufmerksam geworden.

Die Hauptwirkung des *g*dur-Themas geht vielmehr auf die Kumulusbildung* zurück. Zwar ist diese hier noch nicht so stark ausgebeutet wie im *c*dur-Scherzo aus op. 2, aber sie bildet doch eine Vorstufe zu jenem späteren Satz. Wie in op. 2^{III} wird die große Spannung auf polyphonem Wege bewerkstelligt. Die harmonischen Mittel sind dagegen wesentlich bescheidener. Es fallen aber die Höhepunkte des melodischpolyphonen und des harmonischen Verlaufs auf dem guten Taktteil des Taktes (3) zusammen. Dort erreicht der letzte Stimmeinsatz seinen Schwerpunkt, der melodische Gipfelton des Halbsatzes liegt dort, die harmonische Spannung ist aufs höchste gestiegen und die modulatorische Umdeutung findet statt. Die *T* wird *S* der neuen Tonart. Auch diese Umdeutung ist nicht errechnet, sondern hat Erlebnisbedeutung. Wie im Thema aus op. 97 tritt hier an der Modulationsstelle das für Beethoven so charakteristische »Schwellen und Ziehen des Tons«* auf, trotzdem das Klavier, dem das Gipfel-*h* zufällt, eine solche Modifizierung des einmal angeschlagenen Tons nicht wirklich hervorbringen kann. Trotzdem »hören« wir sie. Sie ist die Ursache, wenn wir uns dagegen sträuben, wenn Riemann die Stelle

44.



phrasieren würde. Zwar liegt im Rhythmischen oder im Harmonischen nicht der geringste Grund vor, und doch widerstrebt uns das Abbrechen des Phrasierungsbogens nach der Gipfelnote. Wir verlangen Zusammenfassung der ganzen Partie unter einen Bogen, trotzdem das *h* ganz entschieden vom nachfolgenden Taktmotiv durch einen Einschnitt getrennt ist. Einen Ersatz für die fehlende Modifikationsfähigkeit des angeschlagenen Klaviertons bietet die gleichzeitige Führung der Violinstimme in dem »Hinaufziehen« des tiefen *h* zum *g*.



Vom Standpunkte der »richtigen« (Riemannschen) Phrasierung wäre es allerdings unbedingt zu vermeiden. *h* ist Phrasenende, und mit *g* beginnt ein völlig neues Motiv, so daß Beethovens Bogen nur legato-Ausführung und nicht Zusammenschluß beider Töne bedeuten kann. Trotzdem wirkt der »richtige« Vortrag hier kalt, das immanente Schwellen und Ziehen des Tons, das die Modulation mit sich bringt, fehlt.

In der Skizze folgt auf den Höhepunkt sofort der kurze Abstieg zum Schluß. Mäßige Temponahme ist unerläßlich, soll das Ganze nicht ein Zerrbild werden. Im fertigen Satz fällt diese Rücksicht fort, der Abstieg bringt nur den Trugschluß, die Erregung kommt nur halb zur Beruhigung. Folgte hierauf nun eine adäquate Fortsetzung, so müßte der Nachsatz womöglich erst einen neuen Kumulus, eine Überbietung des ersten Höhepunktes bringen und mit breiter Darlegung der Modulation in die endgültige Tonika führen. Aber davon ist Beethoven weit entfernt. Er wiederholt, man möchte sagen in parodistischer Weise, die letzte Phrase, die eben den Höhepunkt eingeschlossen hatte, jetzt für die glatt dahinlaufende Berichtigung der Tonart. Alles erscheint nivelliert, wie das *a g* am Gipfel, keine Spur der Erregung zittert nach. Das Problem ist überraschend einfach gelöst, das Mißverhältnis von Vorder- und Nachsatz ist evident. Beim Anhang erinnert nichts mehr an die Evolutionen der ersten Scherzi. Mit seinen quasi-gewichtigen Betonungen »tut er, als ob nichts geschehen sei«. Der Verlauf tritt hier in eine dritte Phase. Schwang er sich im Vordersatz mit Anspannung großer Energie zu einem Höhepunkte auf, ergoß er sich dann überraschend schnell und hemmungslos in die neue Tonika, so verbreitert er sich im Anhang merklich. Die polyphone Kraftanstrengung sowohl, wie die leichte Fortführung sind vergessen. Wie oben bemerkt, bedient Haydn sich gern ähnlicher Anhänge, wenn der Verlauf eines Themas etwas schnell vor sich gegangen ist und der Hörer Ruhe nötig hat, um sich in den neuen Verhältnissen zurechtzufinden. Auch die *sf*-Auftakte sind dort beliebt. Meist klingen
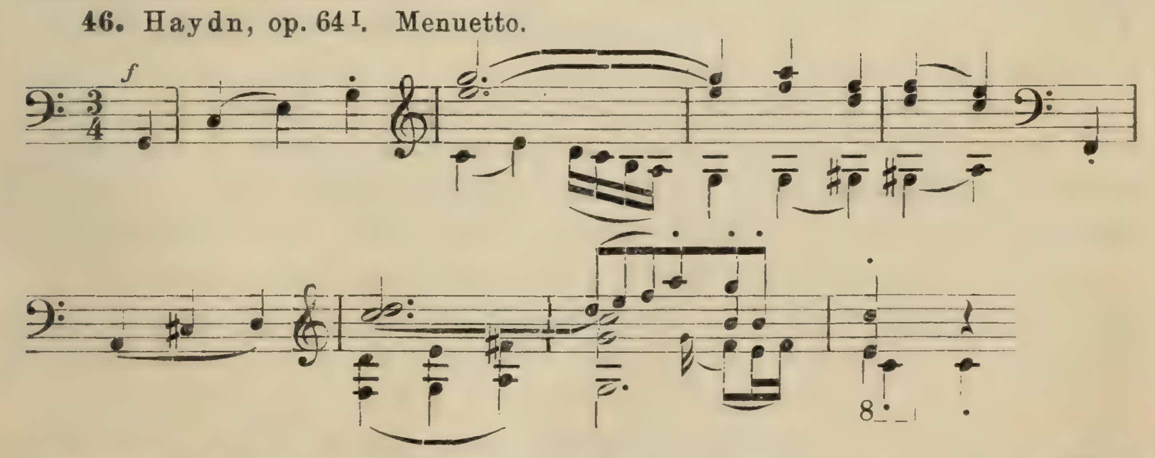
aber die Besonderheiten des Themas im Anhang leise an. Beethovens Anhang ist dem nahe verwandt, nur weist er mehr in die Richtung der Scherzomißverhältnisse.

Noch ein Umstand erinnert an Beethovens ersten Lehrer in Wien. Thayer bringt Belege dafür, wie herzlich das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler gewesen sein muß. Ist es da verwunderlich, daß Haydn dem jungen Virtuosen Einsicht in seine neuen Kompositionen gönnte? Darunter mag sich das Quartett op. 71^II^ (erschienen 1796) befunden haben, dessen Menuett mit einer eintaktigen Cellosolofigur beginnt, ganz in der Art des vorliegenden Scherzo. Die bedeutsame Stellung der Bildungen zu Anfang der Sätze macht einen Zusammenhang wahrscheinlich. Übrigens benutzt Haydn das Solo als Vorhang, Beethoven beginnt seine Periode damit. Nottebohm-Thayers Vermutung, der Satz sei ursprünglich für Klavier bestimmt gewesen, ist wohl wenig wahrscheinlich.

Crescendowalzen, wie in den Bonner Sätzen finden sich in diesem, wahrscheinlich ersten Wiener Scherzo nicht.

Das nächste, der op. 87 entstammende *c*dur-Satz, steht in seinem Thema den übrigen Scherzi schon wieder näher. Es führt geradeswegs zum Scherzo des Septetts, dem letzten der ersten Periode, hin. Thayer setzt das Werk ins Jahr 1794, die Veröffentlichung fand erst 1806 statt. Wir können uns der frühen Datierung nur anschließen. Die Verwendung der »Raketen« braucht natürlich nicht auf direkte Mannheimer Einflüsse und Bonner Ursprung hinzuweisen. Kretzschmar macht ja schon auf die Scherzoähnlichkeit eines Raketenthemas bei Haydn aufmerksam*. Die Doppelüberschrift Menuetto und Scherzo ist vielleicht aus praktischen Gründen erfolgt. Jedenfalls hat sich aber um 1794 die scharfe Scheidung von Scherzo und schnellem Menuett noch nicht vollzogen. Das Thema ähnelt einem Haydnschen.

46. Haydn, op. 64 I. Menuetto.



Jedoch geht Beethovens Tempo wieder in Doppelwerten einher. Wird es, Allegro molto, zu langsam genommen, so ist die Orientierung auf die Schlußphrasen unmöglich. Diese enthalten — das Thema steht wieder

im regelmäßigen Liedtypus — den Richtungsgegensatz. Zwar setzt das Umlenken nicht so überraschend ein wie in op. 1^{I}, doch ist es unverkennbar und mit echter Scherzowirkung verbunden, vorausgesetzt, daß man im wirklichen Allegro molto liest und sich nicht durch die Menge der Noten und Taktstriche stören läßt, große Einheiten zusammenzufassen. Die Wirkung des Verlaufskontrastes wird nicht dadurch gestört, daß das zweite a das erste durch Hinzunahme des nächsthöheren Akkordtones überbietet. Auch im Haydnschen Satz liegt Richtungsgegensatz, aber völlig unbeachtet in der Baßstimme, von der sich gerade an den Schlüssen das Interesse auf die Figuration der Oberstimme abwendet, die nichts Scherzomäßiges hat. Beethoven stellt ebenso den Diskant, die erste Oboe, an den Schlüssen in den Vordergrund. Der Richtungsgegensatz, das umlenkende b, ist aber gerade hierin enthalten. Das Mißverhältnis a—b tritt in diesem Satz ziemlich zurück. Immerhin ist ein Unterschied zwischen der Rakete a und dem hauptsächlich in Sekundenschlüssen verlaufenden b.

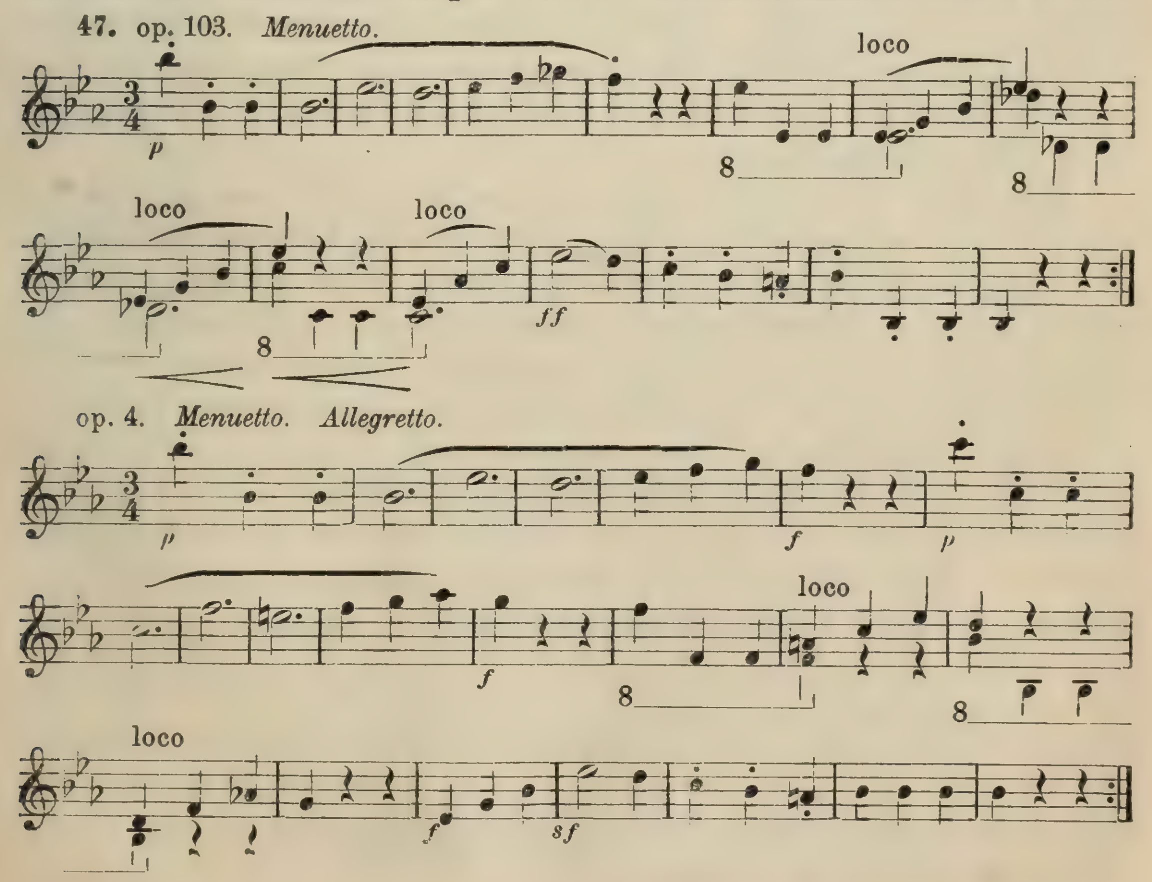
Es ist nicht schwer, die Menuette der Bonner und ersten Wiener Zeit von den Scherzi abzugrenzen. Teilweise zeigen sie gar keine Ähnlichkeit. So der zweite Satz des Flötenduos, ein Beispiel für ein 16taktiges Thema, das sich nicht nach Scherzoart auf acht Takte zurückführen läßt und in dem die Dreiteiligkeit der Takte wichtig bleibt. Die Modulation von Dur nach Moll ist dem Scherzo fremd.

Das Thema des zweiten Menuetts aus der Serenade op. 3 kann als Muster für die Bauart eines Menuetts ohne Scherzoanwandlungen gelten. Der Nachsatz des Liedtypus vermeidet alles Ruckartige und führt in allmählicher Darlegung zum Schluß. Auch würde der betonte Auftakt nicht in ein Scherzo dieser Zeit passen. Auffällig sind die vielen »Seufzer«, die noch deutlicher im ersten Menuett des Trios zu finden sind. Sie weisen auf Mannheim und Bonn, jedenfalls nicht auf Haydn. Außerdem ist dieser Satz voller humoristischer Kleinwirkungen, wie sie das Scherzothema nicht kennt.

Die »Seufzer« kehren im Menuett aus op. 1^{III} wieder, aber Beethovenscher, kraftvoller verwandt. Dieser Satz wird kaum je mit einem Scherzo verwechselt sein. Schon der ausgiebige Gebrauch der »Fortspinnung unter langen Noten« im Trio, dazu noch in Verbindung mit metrischen Komplikationen, deutet auf Haydn hin. Auch das Thema ist nicht regelmäßig gebaut, in den Nachsatz ist eine Fortspinnung eingeschaltet. H. Riemann* hat den Bau erläutert. Er stellt dem viertaktigen Vordersatz einen dreitaktigen Nachsatz mit Gruppenverschränkung (6 = 7) gegenüber. So liegt also der erste Schluß schon nach dem hinaufschlagenden Septakkord auf *f* moll. Wegen des Subdominantcharakters wird dann nach (6) zurückgedeutet. Diese Erklärung ist entschieden zu kompliziert. Eine (8) wird nirgends vor dem eigentlichen

Schluß erreicht, und die dreitaktige Gruppe ist, wie die Harmonie zeigt, die Dehnung einer, nicht die Verschränkung zweier Phrasen. Sie entspricht einer Zweitaktgruppe des Vordersatzes und erreicht, ohne daß Rückdeutungen nötig werden, Takt (6). Hierauf setzt die vielgebrauchte »Fortspinnung-nach-(6)« ein, und eine Schlußphrase s schließt den Liedtypus wie einen Fortspinnungstypus zusammenfassend ab. Das war auch Haydns Brauch.

Solche Dehnungen und Einschiebsel sind dem Scherzo fremd. So gehört auch das Menuett aus dem Oktett op. 103, das Lenz gern zu den Scherzi rechnen möchte, nicht dazu. Es hat keine Tempobezeichnung, und man neigt zur Auffassung in Doppelwerten, welche auch die an den zweiten Satz der 9. Symphonie gemahnende Anfangsfigur nahelegt. Allerdings will das Tempo Allegretto, das die spätere Bearbeitung des Satzes, op. 4, vorschreibt, nicht recht dazu passen. Zwar mutet der Vordersatz in »Keilschrift« mit seiner Einstellung auf den Schlußpassus recht scherzomäßig an. Aber der Nachsatz gibt die antwortende Pointe nicht und verliert sich in Fortspinnungen und Auseinandersetzungen. Die Bearbeitung als Streichquintett hätte daraus leicht ein schlagfertiges Scherzo machen können, da auch die anderen Teile des Satzes sich gut dazu geeignet hätten. Statt dessen schlägt Beethoven die entgegengesetzte Richtung ein und hebt der Überschrift entsprechend den Menuettcharakter stärker hervor.



Die nächsten Sätze gehören den Klaviersonaten op. 2 an. Hier erst setzen zumeist die Erklärer ein und bemühen sich, den »Fortschritt« Beethovens über seine Vorgänger hinaus festzustellen. Es lohnt nicht, die vielfach sogar faktisch unrichtigen Urteile zu zitieren, da sie weder zur Erkenntnis der Kunst Beethovens noch der Haydns und Mozarts beitragen. Gál hat mit vollstem Recht darauf hingewiesen, daß es grundfalsch ist, eine geradlinige »Entwicklung« anzunehmen und Beethoven als Steigerer und Vollender Mozartscher Kunst anzusehen. Bekkers* Behauptung, der dritte Satz der *f*moll-Sonate sei ein »Scherzo, noch Menuett überschrieben«, ist aus zwei Gründen zu beanstanden. Einmal ist aus Sätzen wie diesem das Scherzo nicht erwachsen, zweitens zeigt das Thema nicht einmal Ansätze zu Scherzoeigentümlichkeiten. Gewiß haben wieder humoristische Einzelzüge zur Verwechslung Anlaß gegeben. Verlaufskontrastierung oder Mißverhältnis der Phrasen suchen wir vergeblich. Im Gegensatz zur ruckweisen Entwicklung des Scherzo geht alles allmählich und glatt. Wiederholungen im Innern der Periode verdeutlichen den Verlauf. Nicht scherzomäßig ist die Begleitung der Melodiestimme in Sexten. Die Form des Themas a b | b s ist bei Haydn äußerst beliebt und kommt für Beethovens Scherzi nicht vor. Harmonisch steht der Tongeschlechtwechsel ganz im Vordergrund. Auch die Schlußbildung hätte in keinem Scherzo Platz. Sie wird gar noch in eindringlicherer Form wiederholt. Gewiß hat Marx recht, der dem Stück den Scherzocharakter abspricht. Wenn er aber auch die Bezeichnung Menuett nicht für passend hält, so müßte er sie folgerichtig auch in vielen Haydnschen Fällen streichen.
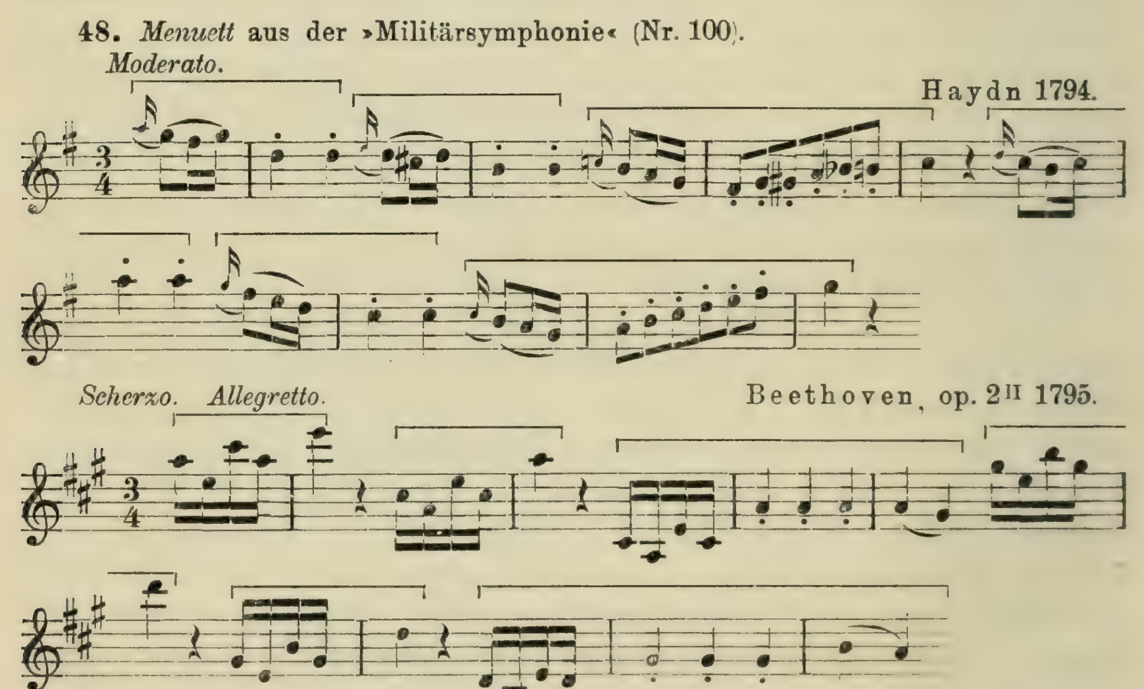
Auch beim Scherzo aus op. 2^{II} haben es die Erklärer nicht leicht, »Fortschritte« zu konstatieren. So bemerkt z. B. der Verfasser des Artikels »Scherzo« im Mendel-Reißmannschen Lexikon, die Form dieses Satzes sei die des alten (!) Menuettes, der Inhalt sei schon (!) ein anderer. »Er ist nicht mehr aus den Vorgängen des äußeren Lebens erzeugt, sondern treibt von innen heraus, ebenso graziös launig, wie tiefer Empfindung voll.« Diese Erklärung ist in ihrem anspruchsvollen Auftreten bei völliger Unbestimmtheit und Unergiebigkeit typisch. Das »von Innen heraustreiben« kann sich doch wohl kaum ernstlich auf das eigentliche Thema beziehen. Da hat das »alte« Menuett doch tiefer empfundene Sätze aufzuweisen als diese auf der einzigen Anfangsfigur beruhende Periode, die Lenz als Musik für eine Spieldose bezeichnet. Reißmann hat wohl die im zweiten Teil des Scherzo anklingende *gis*moll-Melodie im Auge und überschätzt ihre Bedeutung für den ganzen Satz. Dasselbe tut Nagels Besprechung. Hier zeigt sich vor allem, wie gefährlich das Konstatieren von »Entwicklungen« und »Fortschritten« ist. Da Nagel in höchst verdienstvoller Weise sich bemüht, Kriterien für seine Aufstellungen zu

formulieren, ist eine Auseinandersetzung mit seinem Werk notwendig und nicht fruchtlos, wie die mit Behauptungen vom Schlage Mendel-Reißmann. Nagel verweilt erst bei den Faktoren, die im Scherzo aus op. 2^{II} »auf die Vergangenheit hinweisen« und kommt zu dem Schluß, daß formell das Scherzo Beethovens wie Haydns Menuett eine »knappe Andeutung des Sonatensatzes« darstellt. Während Haydn in einem Falle ein Menuett als »Sonatenform ohne zweites Thema« gestaltet habe, »geht Beethoven weiter und fügt dem embryonischen Durchführungsteil ein rückleitendes Thema ein«, eine »Erweiterung der überlieferten Form«. Demgegenüber haben wir gesehen, wie gerade in dieser Zeit das Scherzo im Anschluß an das Menuett eine knappere Form wählt. Die Sonatenexposition ohne zweites Thema, die sich in den ersten Scherzi fand, wurde aufgegeben. Beethovens Bemühungen, die Form zu konzentrieren, dauern noch bis op. 24 und 28 an. Das Haydnsche Beispiel, das Nagel anführt, liegt übrigens 25 Jahre zurück. Inzwischen war Haydn ganz davon abgegangen, in Klaviersonaten Menuette zu schreiben*. Zudem trifft Nagels Behauptung für Haydn nicht einmal zu, für die ersten Scherzi Beethovens wäre sie berechtigt. Der »Fortschritt« vollzieht sich also gerade in umgekehrter Richtung als Nagels Ausführungen erwarten lassen. Die Einführung eines rückleitenden Themas, des *gis*moll-Gedankens, bleibt auf dies eine Mal beschränkt. Typisch ist sie in keiner Weise. Auch die Erweiterung der Form, wie Beethoven sie Jahrzehnte später in den letzten Scherzi vornimmt, geht nicht von einem Übergangsthema in der Durchführung aus.

Es liegt im *a*dur-Scherzo ein ganz lokales Bedürfnis nach einer Kontrastbildung vor. Das Thema allein könnte den ganzen Satz kaum bestreiten, es baut sich ja fast ausschließlich auf der an sich wenig bedeutsamen, vor allem aber gar nicht wandlungsfähigen Anfangsfigur auf. Betrachtet man den Satz außerhalb des Zusammenhangs, so wird man Lenzens abfälliges Urteil verstehen können. Ihre rechte Wirkung hat die *a*dur-Figur nur, wenn sie unmittelbar auf den Schluß des Largo folgt. Dieser Satz, der bei all seinen Vorzügen etwas an die alte Zeit gemahnt*, klingt in einen eindringlichen, recht soliden Schluß aus, *pp* in tiefster Lage, mit voller Ausnutzung des *d*dur-Klanges und polyphoner Betätigung der Stimmen. In höchster Lage, nach Klangcharakter, Tempo und vor allem an Motivbedeutsamkeit völlig entgegengesetzt, folgt der Anfang des Scherzo. Wenn der Einfall auch vielleicht an Wert hinter der geistreichen Verknüpfung des Scherzo aus op. 1^{I} und seines Vordersatzes zurücksteht, so ist die Kontrastwirkung doch entschieden noch stärker. In solcher Ausgeprägtheit kehrt sie überhaupt bei keinem Scherzo Beethovens wieder. Gewiß, nun ergeben sich für den Komponisten Schwierigkeiten. Er muß nun auf dieser nur dem Kontrast dienenden Figur einen

ganzen Satz aufbauen. An zwei Stellen besonders liegen die Klippen: im Nachsatz des Themas, wo es gilt, die starke Eingangswirkung noch zu überbieten, und bei der Wiederkehr des Themas im zweiten Teil, die doch auch hinter dem ersten Auftreten nicht zurückstehen soll. In richtiger Erkenntnis der Tragweite des Themas wird es hier denn auch wieder als scharfer Kontrast eingeführt. Die vorausgehende Mittelpartie muß also gewissermaßen das Largo ersetzen, hat aber natürlich zugleich die gewöhnliche zum Thema hinleitende Aufgabe. Beidem wird der *gis*moll-Gedanke gerecht, der weder ein abgeschlossenes thematisches Gebilde, noch nur Überleitung ist. Seine Gestalt verdankt er also den besonderen Verhältnissen gerade dieses Satzes, nicht dem Bestreben, die Form zu erweitern, wie die vorausgehenden und folgenden Scherzi beweisen. Daß die Bewältigung der anderen Schwierigkeit, einen überbietenden Nachsatz zu finden, dem Komponisten nicht so gut gelungen ist, vermag ein Vergleich mit dem Menuett aus Haydns etwa zur selben Zeit entstandenen Militärsymphonie zu zeigen. Ähnlichgebaute Sätze sind bei Haydn äußerst selten.
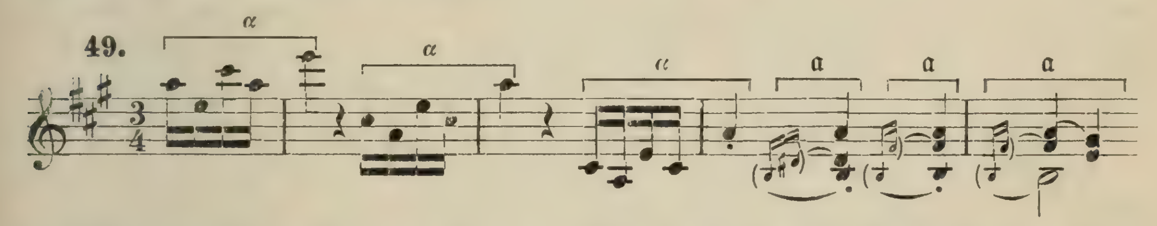
48. *Menuett* aus der »Militärsymphonie« (Nr. 100).



Die motivisch-rhythmische Ordnung des Menuetthemas ist die gleiche wie die des Scherzo, es fehlt aber der überscharfe Einsatzkontrast, und das Tempo ist langsamer. Mit welcher Selbstverständlichkeit und Gewandtheit überbietet Haydn den Vordersatz durch die Richtungsänderung im a des Nachsatzes! Beethovens Nachsatz fällt ab, besonders wenn man den starken Eingangseffekt in Betracht zieht. Er liegt tiefer, ist harmonisch wesentlich ärmer und melodisch nicht so gewandt. Die Wiederholung der Figur im 6. Takte will den leichten Aufschwung des

Anfangs gar nicht mehr recht wiedergeben. Allerdings wird so das Umlenken des Nachsatzes in den Vordergrund gerückt. In Haydns Thema ist vom Richtungsgegensatz nichts zu spüren. Sein langsames Tempo würde auch im Scherzo die Orientierung auf die Schlüsse unmöglich machen. Dort, an den einzigen Stellen, die diatonisch gebildet und durch geschlossene Melodieentwicklung ausgezeichnet sind, tritt wieder der Verlaufskontrast auf. Je mehr im Nachsatz das a dem Vordersatz-a gegenüber abfällt, desto kräftiger wird b mit der eigentlichen Scherzowirkung hervorgehoben.

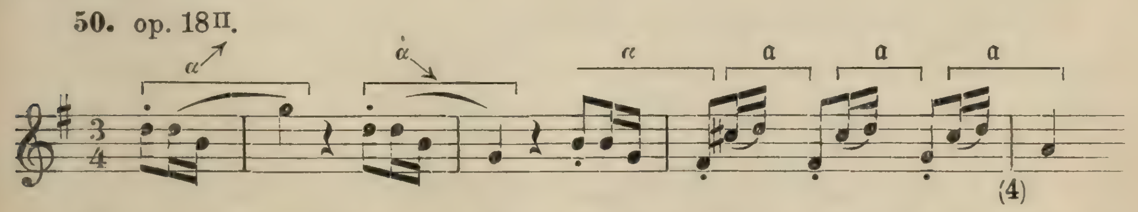
Das Mißverhältnis kann unberücksichtigt bleiben. Zwar durchmessen die ersten Phrasen in prägnanter Rhythmik große Strecken, während die Schlüsse rhythmisch nivelliert und in geringem Tonumfang gehalten sind. Wenn man für jeden Halbsatz Fortspinnungstypus im Kleinen annimmt, etwa in dieser Weise,



so tritt das Mißverhältnis stark zurück. Suchte man nicht danach, man würde hier nicht darauf aufmerksam werden.

Daß eine solche Auffassung des *a* dur-Themas nicht ungereimt ist, ergibt sich aus der Untersuchung des S c h e r z o im S t r e i c h q u a r t e t t op. 18^{II}. Unter allen Scherzi sind diese beiden Themen die einzigen, die stärkere Verwandtschaft miteinander zeigen. Sie gehören zu der langsameren Gruppe, da sie nicht nach Doppelwerten zählen. Abgesehen von den ausgesprochen langsamen Sätzen, op. 18^{IV} und 31^{III}, findet sich das Tempo Allegretto nur einmal, in op. 2^{II}. In op. 18^{II} ist Allegro gefordert.

Der Quartettsatz prägt nun deutlich in seinen beiden Halbsätzen den Fortspinnungstypus im Kleinen aus. Im Großen gehört das Thema natürlich zu den Liedtypen.



Folgte aber op. 2^{II} in der Wahl der Scherzomittel den übrigen Liedtypen und war hier der Fortspinnungstypus in den Halbsätzen nur angedeutet, so tritt umgekehrt im Verlauf der ganzen Periode des *g* dur-Themas keinerlei Scherzowirkung auf. Die Halbsatzenden sind unregel-

mäßig gebaut, und es fehlt damit die Grundlage für scherzoartiges Umlenken. Auch sind die Halbsätze im Innern zu stark differenziert, als daß der Gesamtverlauf überwiegend im Vordergrund stehen könnte. Was sonst in den Scherzi nirgends vorkommt: die Verhältnisse im Kleinen sind hier einmal Hauptsache. Man kann darin eine gewisse Annäherung an die Art des Scherzando erblicken, im übrigen sind aber die Halbsätze als echte Scherzo-Fortspinnungstypen behandelt. Wie im zweiten Kapitel wiederholt besprochen wurde, zeigen diese bei einer Phrasenanordnung a + a | Fortspinnung s den Verlaufskontrast im a + a. Im *g* dur-Thema trifft das für beide Halbsätze zu. Die Motive in Takt 1 und 2 wie in Takt 5 und 6 stehen im schärfsten Richtungsgegensatz. Die an sich nicht bedeutsame, rohe Eingangsfigur des Klavierscherzo ist hier differenziert und sogar zum Träger der hauptsächlichen Scherzowirkung umgebildet*. Was oben über Mitbewegungen gesagt wurde, ist an diesem Thema gut zu belegen. Stellt man es sich intensiv vor, so verführt es mit seinem Hin- und Herspringen geradezu zur Ausführung von stützenden Bewegungen. Der Richtungsgegensatz der ersten Takte jedes Halbsatzes kommt dabei deutlich zum Ausdruck.

Nottebohm teilt eine Skizze des Themas mit. Dort haben die Auftakte am Vordersatzende noch nicht die der allgemeinen Melodiebewegung entgegengesetzte Richtung. Die fertige Fassung ist also mehr auf Hin und Her angelegt. Als erster Ton steht im 6. Takt der Skizze *d*. Dadurch, daß statt dessen die Septe der *D* mit ihrer abwärtsstrebenden Tendenz eingeführt wurde, ist die Wirkung des Richtungsgegensatzes verschärft.

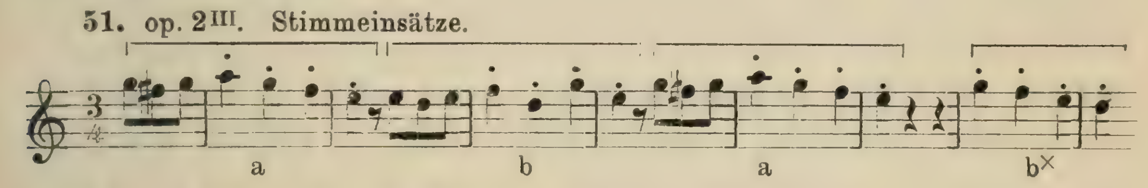
Im *g* dur-Quartett ist — eine Ausnahme — außer dem Scherzothema noch ein Thema mit Scherzoanwandlungen enthalten. Es ist dies der Hauptgedanke des letzten Satzes. Zwar ist Liedtypus mit strenger Gleichheit der Halbsätze bis vor den Schluß vorhanden, aber es fehlt die Betonung des Umlenkens. In den Halbsätzen herrscht Einförmigkeit, und die Schlußfigur steht nicht im Vordergrund des Interesses. Sie hebt sich nicht irgendwie ab und kann daher auch eine echte Scherzowirkung nicht tragen. Die ist natürlich auch nicht beabsichtigt.

Kehren wir nun zum Jahr 1795 und zu op. 2 zurück, so finden wir in der *c* dur-Sonate wieder, wie in op. 1^{I}, ein großes Scherzo, das höhere Ansprüche erhebt als die soeben besprochenen und die meisten anderen der ersten Periode. Beethoven hat sich theoretisch, in seinen Notizen zu den Skizzen von op. 10, und praktisch bis ungefähr 1801 von solchen weitausgeführten Scherzi abgewandt und nimmt sie erst in den Symphonien wieder auf. Damit weist also das *c* dur-Scherzo über die ganze nächste Periode hinweg auf viel spätere Zeiten. Es ist somit nicht recht begreiflich, wie Lenz es mit op. 2^{II} zu den schwächsten rechnen und ihm sogar ein op. 4 vorziehen kann. Nagels Einschätzung

ist richtiger. Die Kriterien, die er für den Scherzocharakter anführt, betreffen alle die Durchführung und die Schlußbildung des zweiten Teils, also gerade die »Arbeit« mit dem Thema, nicht den Thematteil selbst. Und doch, wenn wir nur das Thema und weiter nichts hören, können wir nicht im Zweifel sein, daß wir ein Scherzo vor uns haben. Es drückt auch dem ganzen Satz seinen Charakter auf.

Im Vergleich zu op. 1^{II} ist die Harmonik ausgiebiger zur Kumulusbildung herangezogen. Auch gibt sich das Scherzo nicht in metrischer Verklausulierung, sondern liegt im regelmäßigen Liedtypus offen zutage*. Neben der im Gesamtverlauf liegenden Hauptwirkung möchte man aber auch in der Aufeinanderfolge der Einsätze im Vordersatz einen Scherzozug erblicken. Der erste und dritte Einsatz sind wörtlich gleich, sie entsprechen den Phrasen a eines Liedtypus. Die beiden b, der zweite Einsatz und die Schlußfigur der Oberstimme stehen in einem gewissen Verlaufskontrast, den man ohne weiteres wahrnimmt, wenn man die vier Phrasen nacheinander hört, ohne aber wie sonst leicht angeben zu können, worin der Gegensatz besteht.

51. op. 2^{III}. Stimmeinsätze.



Eine charakteristische Eigenschaft des Scherzothemas der zweiten Periode, die Verdichtung der Wirkung auf e i n e n Punkt, findet man im *c* dur-Satz schon angedeutet. Trotz der großen Länge der Halbsätze wird die nötige Zusammenfassung, eben durch die Technik des Kumulus, erreicht. Bis zum Höhepunkt wird gesteigert. Dort — Anfang der Schlußfiguren der Halbsätze — findet das Umlenken in voller Betonung statt. In seiner nächsten Periode macht es sich Beethoven nicht mehr so schwer. Wo er die konzentrierte Wirkung anstrebt, vermeidet er Länge und Tonreichtum.

Mit dem Scherzo aus op. 1^{I} berührt sich unser Satz nicht nur in Größe und Bedeutsamkeit, sie zeigen beide in rhythmisch-melodischer Beziehung auffällige Ähnlichkeit. In lebhafter Viertelbewegung setzen sie ein, lassen eine Reihe ganzer Taktnoten* folgen und schließen den Halbsatz wieder mit plötzlich hereinbrechenden Vierteln. Der melodische Zug senkt und hebt sich in gleicher Weise in beiden Beispielen. Selbst die Tonfolge, mit welcher der langsame Satz in op. 1^{I} schließt, und die dem Scherzo als Anfang dient, *cgas*, spielt als *ehc* im 2.—4. Takt des *c* dur-Themas ihre Rolle. Gemeinsam haben schließlich beide Themen das metrische »Schweben«, die Ungewißheit über die Lage der metrischen Schwerpunkte im $2 \times {}^{3}/_{4}$-Takt, die sich erst am Halbsatzende

löst. Dieses Mittel wird später im Scherzo der Eroica besonders wirkungsvoll ausgebeutet.

Von dem kleinen Scherzo, *d* dur $^2/_4$, das im Adagio der Serenade op. 8 versteckt ist, war schon wiederholt die Rede. Wir konnten es mit einem Scherzando Eichners vergleichen. Ferner finden sich ein Scherzando und ein Scherzoso überschriebener Satz in ähnlicher Stellung in der Serenade op. 25 und im Quintett op. 29. Von besonderer Wichtigkeit ist, daß das primitive Sätzchen mit seinem äußerst schnellen Tempo, Allegro molto, die typischen Züge eines Scherzo so unzweideutig trägt und sich ganz in den durch op. 1^1 vorgeschriebenen Bahnen bewegt. Von der Angleichung des Scherzo an das Menuett, wie sie in den ersten Wiener Werken stattgefunden hatte, verspürt man in diesem frühen Satz im geraden Takt nichts. Wie seine beiden Bonner Vorgänger hat er zum Menuett keinerlei Beziehungen.

Der Richtungsgegensatz bedarf keiner Erläuterung, da er eigentlich alles ausmacht was der Verlauf des Sätzchens zu bieten vermag. Die Scherzowirkung wird wesentlich verstärkt durch die *f*-Akkorde, welche das Cello hinter die *p*-Halbsatzschlüsse der anderen Instrumente wirft. Ganz nachdrücklich wird dadurch die Aufmerksamkeit auf den Verlauf und seine melodisch-harmonische Richtung und auf die verschiedene Lage der Schlüsse hingelenkt. Derselbe Effekt kehrt in gleicher Bedeutung im Scherzo der 2. Symphonie wieder. Für das Mißverhältnis a — b kann op. 8 trotz der äußeren rhythmischen Gleichförmigkeit als Muster dienen. Die Grundbewegung der a vollzieht sich in Halben, die der b in Vierteln. Jedes a ist ein einziges, breit hingelegtes Intervall*. Kurz sei noch bemerkt, daß die Scherzokriterien, die gemeinhin angenommen werden, und die sich allein auf Einzelheiten des Themas oder der thematischen Arbeit stützen, hier gründlich versagen.

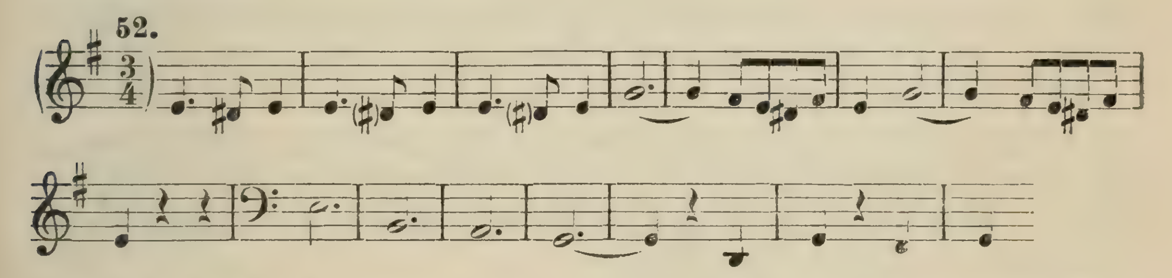
Das Menuett desselben Werks zeigt manche humoristischen Züge, die auch im Laufe eines Scherzosatzes auftreten könnten, wie besonders die kleine Zwischenpartie nach dem Doppelstrich, aber es ist im ganzen vom Scherzo weit entfernt, wie das Thema zeigt. Die Coda steht dem, was man nach Beethoven und heute vielfach als Scherzo bezeichnet, allerlei spukhafte Stakkato- und Pizzikatostudien, näher als die Beethovenschen Scherzi im allgemeinen.

Bekker nennt das Menuett des Sextetts op. 71 scherzoartig, trotzdem die Bauart des Themas gerade der »Fortspinnungstypus nach dem 6. Takt« ist, der mit seiner starken Erweiterung des metrischen Grundschemas unverträglich ist mit echtem Scherzowesen.

Der nur Allegro überschriebene dritte Satz der gleichzeitigen Klaviersonate op. 7 hat dieselbe Struktur. Das Tempo ist hier so schnell, daß H. Riemann in seiner Analyse Doppelwerte annehmen kann, allerdings

nicht ohne Gefahr für die Dreiteiligkeit. Der Nachsatz bildet den Vordersatz nur zur Hälfte nach und läßt dann die Fortspinnung folgen, die auch den künstlichsten Bildungen Haydns aus der Zeit 1770—80 gleichkommt, ein »Stillstand« von großer Ausdehnung mit ganz kleingliedrigen Teilen. In der Skizze, die Nottebohm mitteilt, ist der Anschluß an Haydn noch deutlicher. Dort findet sich ein Anhang, der in dieser Form verschiedentlich von Haydn benutzt worden ist. Trotz der dem Scherzo ganz fremden, hier so ausgeprägten Stillstände und Weitungen nennen Marx und H. Riemann den Satz ein nicht als solches bezeichnetes Scherzo.

In op. 7 und op. 14[I] finden sich die ersten »unbenannten Sätze« in Sonatenwerken. Ihre Abgrenzung vom Scherzo ist also besonders wichtig. Das Thema des Mittelsatzes aus der *e*dur-Sonate weist Nottebohm* schon früh (1795) in der endgültigen Gestalt nach. Die erste Skizze mutet wie die eines Menuetts an, ein Scherzo hätte schwerlich daraus werden können.



Der Baß des Nachsatzes, der sich zur Parallele (nicht scherzomäßig!) wendet, hat es von vornherein auf eine breite Darlegung des Modulationsganges abgesehen. In der gedruckten Fassung ist der Nachsatzentwurf zwar nicht zur Ausführung gekommen, aber an seine Stelle ist ein Verlauf getreten, der sich womöglich noch weiter vom Scherzo abwendet. Jähe Schlüsse sind im Satz undenkbar, das Umlenken vollzieht sich ohne alle Betonung. Lenz sieht hier gar ein Scherzo der zweiten Periode in verkleinertem Maßstab. Seine Ansicht ist irrtümlich, wenn man das Wort Scherzo in Beethovens Sinne versteht.

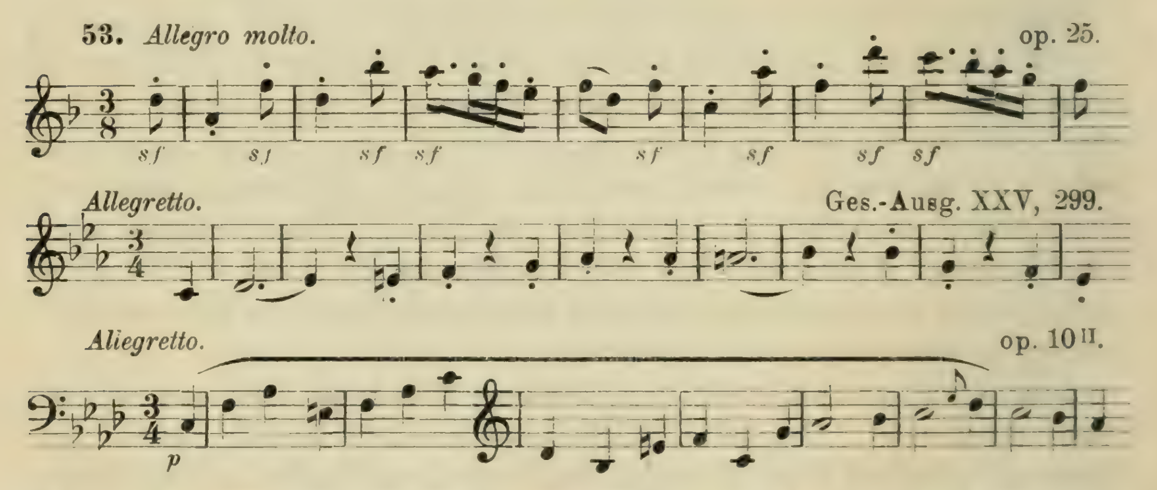
Auch die Serenade op. 25 enthält zwei Mittelsätze, die vom Scherzo abzugrenzen sind. Der erste, Allegro scherzando e vivace, wurde zusammengestellt mit dem *g*dur-Scherzo für ein mechanisches Werk* und mit dem dritten Satz des Quartetts op. 127. Der Scherzandocharakter der drei Werke wurde auf den durchgeführten punktierten Rhythmus zurückgeführt. Der Verlauf in op. 25 und im *g*dur-Satz ist ganz simpel, im Thema des Quartetts ist er sehr kompliziert. Aber so gewaltig die Sätze sich auch sonst unterscheiden, gemeinsam ist ihnen, daß der Verlauf hier wie dort nicht dem eines Scherzo ähnelt.

Das Allegro molto führt in ein Problem hinein, das Beethoven nunmehr stark interessiert, die Verwertung des Gegensatzes von Moll und

Dur für einander gegenübergestellte Teile. Schon das unterscheidet den Satz vom Scherzo, dazu die Gestalt der Begleitung. Zwar sind die Halbsätze parallel gebaut, doch fällt dem Umlenken keine besondere Bedeutung zu. Richtungsgegensatz ist nicht da (Beispiel 53).

Gleich darauf findet Beethoven den klassischen Ausdruck für den Klanggeschlechtwechsel im Thema. Haydn, der die Halbsatzkontrastierung auf Schritt und Tritt verwendet, legt die Gegensätze gern mehr an die Außenseite. Vorder- und Nachsatz sind im Grunde gleich, unterscheiden sich aber durch kleine Einzelzüge, durch Gegenüberstellung von *f* und *p*, legato und stakkato usw. Beethoven greift tief in das Innere der Halbsätze hinein und steigert die Wirkung zum Maximum. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß man beim Hören von Menuetten mit Halbsatzkontrastierung stets an den Schlußstein der Gattung, an Beethovens Allegretto aus op. 10^{II} erinnert wird. Von Haydnschen Themen kommt ihm besonders das Menuett der 1. Londoner Symphonie nahe, das wegen seiner Fortschrittlichkeit schon im zweiten Kapitel genannt wurde. Die Nachsätze der beiden Themen sind einander ganz ähnlich.

Daß der Klanggeschlechtwechsel Beethoven nunmehr stark beschäftigt*, ergibt sich daraus, daß außer dem zweiten schnellen Mittelsatz in op. 25 zwei Themen in op. 10 die Gegenüberstellung Moll — Dur enthalten. Beide waren wohl als Intermezzi gedacht, wie Beethoven sich hier bei den Skizzen ausdrückt.



Jedoch ist nur das Allegretto in *f* moll in die Sonaten aufgenommen, das in *c* moll taucht zuerst zwischen den Skizzen zur *c* moll-Sonate auf, und man wird Nottebohm beistimmen, der in ihm den Entwurf zu einem Mittelsatz für diese Sonate sieht. Beide Sätze sind in naher Beziehung zueinander. Während das Thema in *c* moll sofort feststeht (bis auf einen Ton), gibt die erste Skizze Nottebohms* zum *f* moll-Satz eine Überleitungspartie, in der die Grundgestalt des Themas mit *f* moll — *as* dur nicht enthalten ist. Gegen Schluß des Bruchstücks findet sich ein

Achtelmotiv, das Beethoven erst nach wiederholten Versuchen ausscheidet*. Er verwendet es zur Fortführung des *c*moll-Gedankens. Gab der *f*moll-Satz dem in *c*moll also etwas, so wird er aber anderseits auch die Schuld daran tragen, daß der letztere dem Komponisten nicht mehr genügte und aus den Sonaten ausgeschlossen wurde.

Ihrem Wesen nach sind Halbsatzkontrastierung durch Klanggeschlechtwechsel und durch Verlaufsgegensatz Verwandte. Gemeinsam unterscheiden sich beide Arten von Sätzen, die auf die Abweichung des Nachsatzes keinen Wert legen. Während Beethoven aber die letzte Art schon von op. 1 an kannte, hat er für die erste vor dem *f*moll-Thema noch keinen Ausdruck gefunden. Es ist damit eine dem Scherzo prinzipiell gleichberechtigte Gattung geschaffen, der nur die Wandlungsfähigkeit des letzteren abgeht. Nun ist das *c*moll-Thema, wie das Allegro molto aus op. 25, noch nicht ein reiner Vertreter des neuen Typus. Ihm haften die Spuren seiner Herkunft deutlich an, es ist halb Scherzo. Der Klanggeschlechtwechsel muß sich mit dem Richtungsgegensatz in die Wirkung teilen. Auch Ansätze zu einem Mißverhältnis von a — b sind vorhanden. Der Wechsel von Moll und Dur kommt im *f*moll-Thema erst voll zur Geltung. Um ihn auszukosten, gleicht Beethoven die Halbsätze auch melodisch dem verschiedenen Charakter der Klanggeschlechter an. Dem Aufwärtsstreben im Mollakkord stellt er die kantable Durlinie, die sich in Sekundschritten auf- und abwärts bewegt, gegenüber. Moll- und Durterz spielen eine große Rolle, und vor allem die letztere markiert als Spitzenton die veränderte Harmonie besonders deutlich. Die beliebte * melodische Ausweichung vom Grundton zur Terz und wieder zurück leistet dabei hervorragende Dienste. Wie im Scherzo ist die Modulation nicht ausgesponnen. Unmittelbar folgen Moll und Dur einander. Trotz der scharfen Kontrastierung der Halbsätze, die sich sogar in der melodischen Führung ausspricht, bleibt der Liedtypus Grundlage. Die Wirkung beruht auf dem a b | a b, auf der Gleichgerichtetheit von Vorder- und Nachsatz. Das Notenbild wirkt irreführend und verschleiert die wahre Wirkung. Zwar sind die beiden b gegensätzlich gerichtet, aber diese Tatsache geht unbemerkt vorüber, da die Schlußphrasen in ihrer Gestalt voneinander abweichen. Mißverhältnis liegt nicht vor. Dem ganzen Vordersatz, der aufsteigenden Phrase, antwortet die geschlossene Bildung des Nachsatzes. Vom Scherzowesen ist das weit entfernt.

Es hätte nun Beethovens Gebrauch entschieden widersprochen, wenn er neben diesem Satz, der das Problem der neuen Gattung restlos bewältigt, auch das *c*moll-Thema, das nur einen Schritt auf dem Wege zum Ziel darstellt, in seinen Sonaten op. 10 belassen hätte. Vielmehr mußte der Schwächere weichen. Jedoch schien auch der erste Entwurf dem Komponisten der Vollendung wert. Das beim *f*moll-Satz abfallende Achtelmotiv wurde zur Fortführung benutzt.

Die Halbsatzkontrastierung durch Klanggeschlechtwechsel ist hiermit erledigt. Ein Thema, das sich lediglich auf ihr aufbaute, kommt später nicht mehr vor.

Noch zwei Entwürfe zu einem weiteren Satz für die *c*moll-Sonate hat Nottebohm nachgewiesen. Aus einem Skizzenbuch des Jahres 1798* ist das wohl in *c*dur stehende Bruchstück eines »Intermezzo zur Sonate aus *c*moll« bekannt, bei dem sich die weitere Bemerkung findet: »Durchaus so ohne Trio nur ein Stück«. Scherzoähnlich ist es nicht. Die beiden folgenden Notizen finden sich ebenfalls bei den Skizzen zu op. 10 und betreffen unsere Sätze*: »Zu den neuen Sonaten ganz kurze Menuetten. Zu der aus dem *c*moll bleibt das Presto auch.« Und: »Die Menuetten zu den Sonaten ins künftige nicht länger als von 16 bis 24 Takten.« Das Presto bezieht sich auf eine Skizze zu dem als Bagatelle (*c*moll) überlieferten Werk*, das zwar einen charakteristischen Anfang hat, aber keinerlei Scherzozüge aufweist. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die gar zu kühne Hinwendung zur Subdominante* die Fortführung des Satzes erschwert hat und ihm verhängnisvoll geworden ist. Zu den Anmerkungen ist zu sagen, daß die darin ausgesprochenen Reformabsichten in den Sonaten op. 10 nicht verwirklicht sind. Die *d*dur-Sonate hat ein langes Menuett bekommen, und wenn zu den beiden ersten Sonaten wirklich kurze Sätze bestimmt waren, so konnte es sich nur um langsame Menuette handeln. Ein Presto und ein schnelles Menuett nebeneinander als Mittelsätze einer Sonate werden nicht gemeint sein. Auch die geplante Kürze und Regelmäßigkeit (16—24 Takte!) des Periodenbaus sprechen nicht sonderlich für schnelle Menuette. Vielleicht hat Beethoven hier also schon an die Aufnahme des langsamen Menuetts gedacht, die er erst drei bis vier Jahre später vollzog. Bei der Ungewißheit des Wortes Menuett wäre es auch nicht unmöglich, hier an die ganz kurzen Scherzi der zweiten Periode, etwa op. 24 und 28, zu denken.

Die Menuette dieser Zeit, op. 9^{II} und 10^{III}, sehen sich ähnlich. Beide haben sehr schnelles Tempo und rechnen nach Doppeltakten, die Tonart ist die gleiche, beide Themen stehen im Liedtypus und bilden im Nachsatz den Vordersatzanfang getreu nach, beide auf der zweiten Stufe (*Sp.*). An allen vier Halbsatzschlüssen sind gleichmäßig die für das Menuett charakteristischen langen, weiblichen Endungen gebraucht*. Verlaufskontrast ist nirgends zu entdecken. Die Phrasen a und b* stehen in schönem Gleichgewichtsverhältnis. Die in den Halbsätzen des Themas op. 9^{II} vorkommende Pause hätte vielleicht eine günstige Gelegenheit zur Herausbildung eines Mißverhältnisses sein können. Allein es ist nichts dergleichen beabsichtigt.

Im Trio dieses Satzes sind Scherzozüge angedeutet. Das Thema hat Liedtypus. In den melodieführenden Stimmen, im Nachsatz im Baß, ist

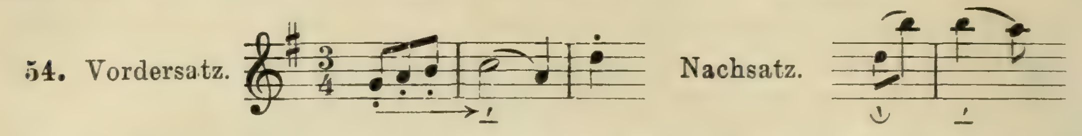
ein Richtungsgegensatz klar ausgeprägt. Jedoch verdeckt der Komponist ihn hier, indem er nach Haydnschem Muster* am Schluß die Oberstimme wieder in den Vordergrund schiebt. So überwiegt schließlich doch das Scherzando des durchgeführten Rhythmus 1:2. Beachtenswert ist am Ende die nur durch die Dynamik bestrittene weibliche Endung, wieder ein Beispiel für das Schwellen und Ziehen des Tones.

Das Scherzo des 1. Streichtrios op. 9 nennt Bekker »mehr munter als lustig«. Es liegt diesem Urteil gewiß die richtige Beobachtung zugrunde, daß im Gesamtverlauf des Themas der Scherzocharakter nicht begründet ist. Vielmehr wird er, wie bei den Fortspinnungstypen üblich, im a + a des Vordersatzes ausgeprägt. Der Nachsatz enthält eine breite, gemächliche Darlegung der Modulation. Nach Haydns Art ist die Fortspinnung mit halbfremdem Motivmaterial bestritten. An Haydn gemahnt auch der Stakkatoschluß, ein hübscher Einzeleffekt, der zu den gebundenen weiblichen Endungen der drei vorhergehenden Takte in wirkungsvollem Kontrast steht. Ganz anders der Vordersatz! Die Oberstimme enthält den Richtungsgegensatz in schärfster Form. Sie wird vom Baß unterstützt, dessen Führung erst nach d^1, dann nach *d* nicht nur der Abwechslung dient und nicht willkürlich geändert werden könnte. Vielmehr entspricht dem melodischen Anstieg ein Auseinandertreten der Randstimmen, dem Abstieg eine Bewegung zur engeren Lage. Der Verlaufskontrast, den wir als eindimensionalen, nur melodischen, oder als zweidimensionalen, wenn ein Gegensatz des harmonischen Verlaufs hinzutritt, besprochen haben, greift — um mit H. Riemann zu sprechen* — durch diese Stimmführungswirkungen in die dritte Dimension des Musikalischen über.

Da es in der Regel in den Fortspinnungstypen ein a — b nicht gibt, hat auch das Mißverhältnis dort keinen Platz. Jedoch unterscheidet sich das vorliegende Thema von den späteren gleichgebauten dadurch, daß es nach Haydns Art im Nachsatz nicht streng mit dem Anfangsmotiv weiterarbeitet. So könnte man ein a — b = Vordersatz — Nachsatz annehmen und würde auch tatsächlich die Hauptmerkmale der beiden Liedtypusphrasen wiederfinden. Während die Bewegung im Vordersatz, der in den Richtungsgegensatz wie eingeschnürt erscheint, nur mit Mühe vor sich geht, zeigt der Nachsatz größte Leichtigkeit, diatonisches Fortschreiten ohne Umbiegen, rhythmische Nivellierung. Eine intensive Einstellung auf den Gegensatz findet aber nicht statt. Dazu sind beide Teile zu lang, die ganze Entwicklung geht zu gemächlich vor sich. Auch das Tempo, Allegro bezeichnet, erscheint, etwa mit dem Allegro in op. 2[III] verglichen, mäßig.

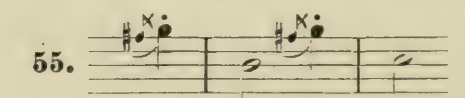
Zu einer hübschen Beobachtung geben die Auftakte des Themas Anlaß. Entsprechend den Ausführungen im ersten Kapitel werden die

Phrasen im Vordersatz, der die eigentliche Scherzowirkung enthält, durch »hineinstürmende« Scherzoauftakte eingeleitet. Im Nachsatz dagegen sind nur Vollauftakte enthalten, die dem Scherzo fernerstehen.



Das *c*moll-Scherzo des 3. Streichtrios ist von Beethoven schon gleich im Doppelrhythmus notiert. Die Taktvorschrift $^6/_8$ kommt nur dies eine Mal vor. Als Tempo wird Allegro molto e vivace gefordert. Die Notierung im geraden Takt ist nicht die Anbahnung einer kühnen Neuerung, als die Lenz und die auf ihn fußenden Schriftsteller sie ansehen möchten. Der Doppeltakt begegnet uns schon oft, und das Scherzo op. 8 ist im $^2/_4$ geschrieben. Zählt man mechanisch die Takte des Themas ab, so entdeckt man eine metrische Abweichung, 5 + 4 + 4. Das Thema beginnt mit einem Schwerpunkt höherer Ordnung. Nicht ganz gewöhnlich ist, daß der Anfang auch bei der Wiederholung des Themas in derselben Form beibehalten wird. Es treffen also zwei Takte zusammen, die in Riemanns Bezeichnungsweise die Rangzahl (8) erhalten müssen. In den im $^3/_4$-Takt notierten Skizzen ist der vorausgehende Schwerpunkt schon da.

Das Thema weist mit dem Bestreben, die Halbsätze völlig gleichzugestalten, entschieden auf spätere Zeiten voraus. Die Zugehörigkeit zur ersten Periode sieht man jedoch dem Anhang (gezählter 8. bis 13. Takt) an, sowohl seiner Faktur nach, wie der Tatsache, daß er überhaupt nötig ist. Am Ende des Nachsatzes ist noch nicht genügend Schlußkraft vorhanden. Wie bei Haydn dient nun der Anhang der Bestätigung und Befestigung der neuen Tonart, nachdem diese in äußerst schneller Modulation erreicht ist. Verwandtschaft mit dem Haydnschen



ist noch zu spüren. Im übrigen ist der Anhang mit seiner Endung im plötzlichen *p* natürlich ein Stück echtester Beethoven.

Die Scherzoeigenschaften sind nach beiden Seiten hin voll entwickelt. Das Mißverhältnis ist deutlich. Der anspruchsvoll und in rhythmischer Prägnanz einsetzenden abstürzenden Rakete antwortet eine Phrase, die den Schlußschritt V—I in denkbar einfachster Weise ausführt. b erhebt keinerlei eigenen Anspruch und ist allein auf den Schluß orientiert. Auch in den Oktavparallelen der Außenstimmen kommt das zum Ausdruck. Den Verlaufskontrast der Halbsätze sucht man diesmal im Notenbild vergeblich. Er ist allein harmonischer Art: Moll — Dur im Vorder-

satz, Dur—Moll im Nachsatz, also Richtungsgegensatz der Modulation im wörtlichsten Sinn. Bei der ausgeprägten allgemeinen Einstellung des Satzes auf Fortschreiten ist die Wirkung gewiß ebenso stark, wie die des melodischen Richtungsgegensatzes in irgendeinem anderen Scherzo. Klanggeschlechtwechsel im oben definierten Sinn kommt nicht in Frage. Dur und Moll werden ja nicht »ausgekostet«. Die Phrasen sind nicht, je nach ihrem Klanggeschlecht, verschieden gestaltet, sie beuten den Wechsel als Kontrast nicht aus, wie in den Sätzen um op. 10 geschah. Im Gegenteil, die Phrasen sind völlig identisch, die Harmonik hat nicht den geringsten Einfluß auf ihre Gestalt. Von einem Auskosten kann also nicht die Rede sein.

Wie Beethoven zu dieser Zeit mit den Problemen der Sonatenform beschäftigt war, geht nicht nur aus seinen Bemerkungen zu op. 10, sondern auch aus den Werken selbst hervor. In den nächsten Scherzi zeigt sich das Bestreben, neue Möglichkeiten der Form im Großen und des Aufbaus im Kleinen zu erschließen. Der erste Zeitabschnitt dieser Auseinandersetzungen endigt mit der Vernichtung des schnellen Menuetts. In op. 14^{II} hat das Scherzo einmal Rondoform erhalten und ist zum Schlußsatz geworden, wie das für Menuette und Scherzandi ja ganz gebräuchlich war. Das Thema hat, wie die beiden anderen menuettunähnlichen Sätze op. 1^{I} und 8, alle Züge des Scherzo dieser Periode. Nagel benutzt denn auch die Gelegenheit zu einer Auseinandersetzung der Umstände, auf die die humoristische Wirkung des Themas zurückzuführen ist. Er unterscheidet drei Punkte: 1. Rhythmus $^2/_8$ im $^3/_8$-Takt. 2. Das fortwährende Betonen der Dominante *d* des Haupttones, zu dem sich als Taktakzent die Dominante der Dominante *a* (in Takt 2 und 7) gesellt, so daß also die Tonika als akzentuierter Ton erst am Schluß des Themas gehört wird. 3. »Darauf, daß Beethoven dem in fröhlicher Ungebundenheit aufwärtsstrebenden Motiv bei den Abschlüssen ein anderes, harmonisch gestütztes Motiv entgegenstellt.« Man kann es angesichts dieser Formulierungen nur bedauern, daß Nagel in seinem Streben, sachliche Kriterien zu finden, nicht von einer breiteren Basis ausgegangen ist als die Klaviersonaten zu bieten vermögen. Eine Berücksichtigung von op. 1 hätte ihn gewiß zur Entdeckung wirklicher Scherzocharakteristika gebracht. Von den drei Punkten ist der erste eine oft bemerkte Einzelheit — die Entwicklung zum geraden Takt! —, die als selbständiges Kriterium, auch nur für eine humoristische Wirkung, nicht in Betracht kommt. In Punkt 2 sollen die Ausdrücke Dominante und Dominante der Dominante natürlich nichts über Harmonisches aussagen. Es ist ganz unmöglich, irgendetwas im Thema mit *a* dur ($\not{D}$) und etwas anderes als den 7. Takt mit *d* dur (*D*) in Verbindung zu bringen. Wichtig ist, daß die *T*-Harmonie während des ganzen Themas bleibt. So erst gewinnt

die Tatsache, daß ihr Grundton erst am Schluß hervortritt, Bedeutung. 3. meint zweifellos etwas Richtiges, es trifft einen wichtigen Punkt, die Gegenüberstellung der Phrasen. Aber nicht, daß das erste Motiv ungebunden aufwärts strebt, während das zweite harmonisch gestützt ist, macht die Wirkung aus. Das Mißverhältnis besteht darin, daß auf den durchaus nicht glatt und ungehemmt verlaufenden, ungewöhnlich langen Aufstieg ein winziges Motiv antwortet, daß in keiner Hinsicht der Kraftanstrengung die Wage hält und dessen Hauptcharakteristikum es ist, daß es sich die Sache außerordentlich leicht macht. Das Wort vom »spielend bewältigen« kann nicht besser illustriert werden. Auch den offenkundigen Richtungsgegensatz hebt Nagel nicht hervor. Deutlichere Beispiele bieten auch op. 1^{I} und 8 nicht. Der weitere Verlauf des Themas nach dem mixolydischen Zwischenteile zeigt deutlich, wie abhold das Scherzo allem langen Darlegen ist. Die ersten Takte hatten uns an den Halbsatzschlüssen nach dem Aufstieg jedesmal gewissermaßen vor vollendete Tatsachen gestellt. Der letzte Schluß vor dem ersten Couplet ist darin womöglich noch radikaler. Unter Auslassung von zwei Takten bricht er urplötzlich herein. Bevor man's noch ahnt, ist schon alles zu Ende. Kein Anhang gibt uns Gelegenheit, über den Ruck nachzudenken. Die Anordnung der $^{2}/_{8}$-Figuren in den ersten Takten wirkt schließlich auch zum Scherzocharakter mit, als (nötige) rhythmische Komplizierung des melodisch glatten Aufstiegs. Die Stabilisierung der metrischen Verhältnisse geschieht erst in der Phrase b, in ähnlicher Weise wie in 1^{I} und 2^{III}.

Von den Bestrebungen, die Sätze der Sonate zu vertauschen und zu kombinieren, blieb eine Form wie die Serenade, in der die einzelnen Elemente friedlich nebeneinander stehen, unberührt. So zeigt das Scherzo des Septetts, das wohl erst ins nächste Jahr zu setzen ist, keine Spuren der Neuerungsversuche. Es ist ein echter Vertreter der ersten Periode. Auch Lenz erklärt es dafür*. Deshalb soll es schon jetzt besprochen werden.

Das Tempo ist, mit dem in op. 9^{III} das schnellste der ersten Periode überhaupt und schließt Doppeltaktbildung ein. Das ganze Thema, im Liedtypus, und die einzelnen Phrasen sind so gebaut wie die entsprechenden Teile im Bläsertrio op. 87, a — Rakete, b — diatonisch in den Schluß. Jedoch ist die Scherzowirkung jetzt schärfer herausgearbeitet als in jenem, zwei Überschriften tragenden Satz. Die Fassung ist knapper. So einfach wie in op. 9^{III} ist sie nicht. Im Trio konnte bei zu langsamer Temponahme die Scherzowirkung verlorengehen, und es bereitete dort einige Mühe*, über die vielen Noten hinweg die Einstellung auf den Verlauf nicht zu verlieren. In op. 20 dagegen ist der Scherzocharakter unverwüstlich. Irgendwelche an Menuett oder Scherzando gemahnende Einzelfiguren sind nicht da. Unverkleidet ist die Rakete, glatt der Abstieg in den Schluß, nichts kann die Aufmerksamkeit

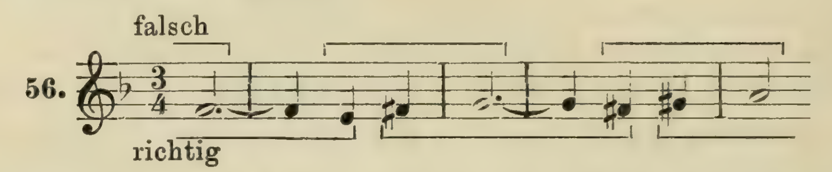
ablenken von der Einstellung auf den Verlauf und auf die beiden Scherzozüge, Richtungsgegensatz der Halbsätze und Mißverhältnis der konstituierenden Phrasen. Wie allgemein in der ersten Periode, steht auch hier der Verlaufsgegensatz an erster Stelle. Das Umlenken wird ähnlich wie in op. 2^{II} bewirkt, nur mit stärkerer Betonung. Es geschieht auch hier im letzten Augenblick. Während im Vordersatz die Endung in der allgemeinen Melodierichtung liegt und von oben erreicht wird, biegt sie im Nachsatz durch einen Sprung von unten die Linie in entgegengesetzter Richtung scharf um. Die langen Endungen und gar der Quartsextakkord und der Halbschluß sehen nur auf dem Papier den gleichen Bildungen in Menuetten ähnlich.

Die beiden *es*dur-Sätze aus op. 1^{I} und aus dem Septett bilden den Rahmen für die erste Periode. Sie sind voll ausgebildete Scherzi, ragen aber noch nicht in spätere Zeiten hinein wie op. 2^{III} und 9^{III}.

In den ersten Streichquartetten op. 18 mußte Beethoven sich mit der eigensten Form Haydns auseinandersetzen, ein Umstand, der auch für unsere Sätze nicht ohne Wirkung blieb: das Menuett tritt mehr als bisher hervor, zwar nicht an Zahl, aber doch an Bedeutsamkeit. Einmal, in op. 18^{IV}, sieht es gar so aus, als solle das schnelle Menuett Haydns, vermehrt um Beethovensche Scherzozüge, in seine alten Rechte wieder eingesetzt werden, während sich das Scherzo mit einer anderen Rolle begnügen müsse. Überhaupt glaubt man den Scherzi die Mühe ansehen zu können, die Beethoven, wie bekannt, auf die Komposition dieser Quartettserie verwandte. Sie sind mit allerlei neuen Zügen ausgestattet, die später nicht wieder aufgenommen werden. Keins von ihnen gibt ein so klares Bild vom Wesen des Scherzo wie etwa der zuletzt besprochene Satz aus dem Septett.

Die naheliegende Vermutung, daß sich in den Scherzi der Beethovenschen Streichquartette der Einfluß der Scherzi der Haydnschen Streichquartette, also op. 33, bemerkbar machen werde, findet sich gleich in der ersten Nummer bestätigt. Ein Aufbau, wie der des Themas von op. 18^{I}, kommt unter den Scherzi, den Menuetten und unbenannten Sätzen nur dies eine Mal vor. Die Phrasenordnung ist aaabb. Da das Tempo Allegro molto ist, muß wieder nach ganzen Takten gezählt werden*, der Vordersatz müßte also lauten aaab, was auch mit der Modulationsanordnung in bestem Einklange steht. Das zweite b aber als bloßen Anhang zu betrachten, geht keinesfalls an. Das Hinaufsteigen der Oberstimme zur Terz (T^3) im ersten b ist eine regelrechte Aufstellung, auf die das zweite b die Antwort bildet. Beide Phrasen enthalten den Richtungsgegensatz, man kann sie als Nachsatz ansehen. Demnach liegt also Zusammenschiebung von Vordersatzende und Nachsatzende vor, in Riemannscher Bezeichnung die seltene Umdeutung (4 = 7).

Daneben ließen sich andere metrische Deutungen aufstellen, die unerörtert bleiben können, da es ja nicht auf die Benennung, sondern auf die richtige Gruppierung der Teile ankommt. Und die ist mit 4 = 7 wohl gegeben. Ein Fehler stört erfahrungsgemäß die Auffassung von op. 18^{I}, die falsche Phrasierung



die die harmonischen Verhältnisse überhört. Es sind im gezählten 2. und 4. Takt weibliche Endungen vorhanden. Auf ihnen beruht der Zusammenhang mit dem langsamen Satz, den Bekker betont. Sie tragen wesentlich dazu bei, dem a + a + a schwebenden Akzent zu geben, dessen Stabilisierung dann kurz vor dem Schluß des Vordersatzes stattfindet.

Auf die Scherzowirkung hat das Mißverhältnis bestimmenden Einfluß. Es liegt wieder Kumulusbildung vor, herbeigeführt wie in op. 2^{III} durch polyphone Stimmführung mit Motivwiederholung und Modulation auf ungewöhnlichem Wege. Die Reihe ist: *T D* | *Sp* (*D*) | *Dp* oder *Ŧ* = *S̶* | *D T*. Das drittemal setzt die Phrase a also auf ziemlich entlegener Stufe ein und wird mit unerwarteter Wendung fortgeführt: *T D T* statt des bisherigen *T D*, Aufwärtsbiegung der Melodie, und mit Stabilisierung des Metrums. Auf die starke Steigerung folgt der Schluß, der noch einmal ein kleiner Satz für sich ist, mit allereinfachster Kadenzbildung, melodisch II—III—II—I, harmonisch *D—T—D—T*. Triller und Richtungsgegensatz erhöhen die Wirkung. Das Schema ist also wieder Stauung der Energie und plötzlicher, spielend leichter Abfluß. Auch Haydn hatte sich seiner bedient in den Scherzi op. 33^{I}, ^{II}, ^{V}. Die Stauung erfolgt in den ersten beiden Nummern durch Phrasenwiederholung und Innenanhänge. Vergleichspunkte zu Beethoven liegen nicht vor. Dagegen zeigt op. 33^{V} (mit der Generalpause!) Ähnlichkeit mit unserem Scherzo. Das Schlußmotiv hat Beethoven wörtlich gebraucht, er fügt nur den Triller hinzu. Dadurch daß die Achtelfigur, die bei Haydn Takt 5 und 6 füllt, fortgeblieben ist, ist die Wirkung desto drastischer geworden und die seltsame abweichende metrische Bildung der Periode zustande gekommen. Die Elision der vermittelnden Bildung ließ vor dem Schlußschritt eine lange Pause entstehen. Überdehnt man sie, so erhält man die Wirkung der Haydnschen Generalpause, die auch nicht organisch ihrer Periode angehört. Die Kumulusbildung entsteht in beiden Sätzen übereinstimmend durch Motivfortspinnung, bei Haydn rhythmisch, bei Beethoven harmonisch kompliziert. Die verwirrte Rhythmik wird auch in Haydns Thema plötzlich eingerenkt. Kennzeichnend für Beethoven ist es, daß

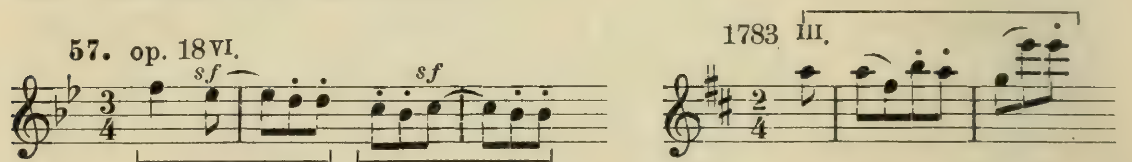
er es sich zum Schluß nicht versagen kann, die zur Terz aufsteigende Kadenz noch einmal im Richtungsgegensatz zu beantworten. Es verbindet hier Haydn und Beethoven also die Übereinstimmung in der Technik der Scherzowirkung, nicht die Gleichheit einiger Töne.

Das in die Vergangenheit weisende Thema des zweiten Quartetts wurde im Zusammenhang mit op. 2^{II} besprochen. Das Scherzo des *c*moll-Quartetts (Nr. 4) kann uns nur in der Meinung bestärken, daß Scherzo und Scherzando, hier Scherzoso, nicht recht verträglich sind. Ein vollgültiges Scherzo ist aus der Verbindung der beiden Charaktere nicht hervorgegangen, und Beethoven ist auf diese Art nicht mehr zurückgekommen. Das Scherzo in op. 31^{III}, wie das vorliegende der langsame Satz einer Sonate, kann nicht als Fortsetzung angesehen werden. Für die Untersuchung kommt nur das einstimmige Fugatothema in Betracht. Weiterhin zeigen sich nirgends Scherzoeigentümlichkeiten. Auf zwei korrespondierenden Phrasen, welche Träger des Richtungsgegensatzes sind, baut sich das Thema auf*. Wieder darf der Anschluß des Scherzo an den vorhergehenden Satz nicht übersehen werden. Zwar parodiert der Anfang die Schlußphrase nicht durch wörtliche Benutzung, aber es ist doch von ungemein humoristischer Wirkung, wenn nach dem leidenschaftlichen Ende des *c*moll-Allegro mit der pathetischen Fermate im *ff* die zweite Geige im dünnsten *pp*, gemächlich langsam und stakkato, mit dreimal angestoßenem *g* auch eine Kadenz nach *c* hören läßt.

Die Frage nach der Scherzowirkung des Themas aus op. 18^{VI} wird in den Besprechungen des Werks schnell beantwortet. Sie soll in dem Widerspruch der $^6/_8$-Notierung und dem sich darunter verbergenden wirklichen $^3/_4$-Takt begründet sein. Aber die Irreführung kann doch nur dem Leser des Stückes widerfahren. Nur wer das Notenbild kennt und danach Erwartungen hegt, die beim Hören in ganz anderer Weise als er es sich gedacht hat, erfüllt werden, kann die Wirkung der Neckerei an sich verspüren. Zum zweitenmal ist ein Erleben ausgeschlossen. Es kann höchstens das Wissen hinzutreten: »und das alles ist nun wie im $^6/_8$-Takt notiert!« Für den Hörer jedoch, der die Noten nicht gesehen hat oder der das Werk zum zweitenmal hört, sind alle Notationsfragen bedeutungslos.

Das Thema moduliert nicht. Der Nachsatz legt die Kadenz breit dar und unterscheidet sich damit von der Gewohnheit der anderen Scherzi. Dazu stehen weder ein Verlaufskontrast der Halbsätze noch ein Mißverhältnis der Phrasen, weder Kumulusbildung noch plötzliche Stabilisierung eines schwebenden Akzents im Vordergrund. Der Satz entfernt sich also weit von den übrigen. Viele rhythmische Einzeleffekte, besonders die zweimal angestoßene Vorhaltslösung im Hauptmotiv, sind echte Scherzandozüge. Scherzomäßig könnte man die Kadenz nennen. Der synkopisch rhythmisierte Absturz kontrastiert gegen die

weiblichen Endungen des Scherzandomotivs, und der Schlußton wird überraschend erreicht. Ehe es noch Zeit ist, ist die Tonika da. Von der gewöhnlichen Portamento-Antizipation unterscheidet sich diese Bildung wesentlich. Schließlich könnte man im Baß des Vordersatzes noch einen Scherzozug entdecken. Die Motive folgen dort einander wie die Stimmeneinsätze in op. 2[III]. Dreimal erscheint *T*, das viertemal in plötzlicher Wendung *D*. Aber trotz der Angleichungen an das Scherzo liegt der Schwerpunkt des Satzes durchaus nach der Scherzandoseite hin. Die Wirkungen des Verlaufs treten dem rhythmischen Kleinleben gegenüber zurück. Man kann die Benennung des Stückes nicht verstehen, wenn man nicht bedenkt, daß die Scherzi in op. 18 alle mehr oder weniger vom Gewöhnlichen abweichen.



Gehen wir nun zu dem unbenannten Satz, dem Allegro im *d*dur-Quartett (Nr. 3) über, so können wir wieder einmal feststellen, wie verschieden die Charakterisierungen bei den Erklärern ausfallen. Von den beiden Interpreten, die immer die Idee im Auge haben, spricht Bekker kurz vom Scherzo-Allegro*, während Lenz meint: der Satz »neigt mehr zur Menuett als die nackte Beethovensche Bezeichnung (Allegro) vermuten lassen sollte«. Er wird dabei hauptsächlich an die Kadenz des Themas denken, die trotz des schnellen Tempos für ein Scherzo unmöglich ist. Ferner würde die Modulation von Dur nach Moll nicht in ein Scherzo passen*. Seiner ganzen Haltung nach entfernt sich das Thema nicht so weit vom Menuett wie etwa die ersten unbenannten Sätze in op. 14[I] und 7. Es unterscheidet sich lediglich durch sein Tempo, das allerdings das Haydnsche Presto dieser Zeit in den Schatten stellt. Lenzens Beobachtung ist richtig, der Satz ist ganz menuettmäßig gebaut, besonders an den Kadenzen. Keinesfalls dürfen wir ihn Scherzo nennen. Dazu fehlt alles.

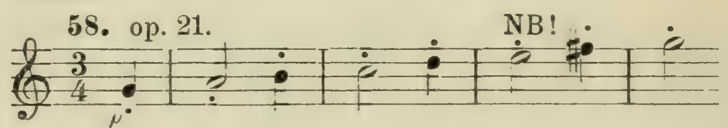
Das 5. Quartett enthält ein Menuett, und zwar wie Bekker richtig hervorhebt, eines nach Haydnschem Muster und an zweiter Stelle, vor dem langsamen Satz. H. Riemann nennt es ein »echtes Scherzo, und zwar ein schnell bewegtes mit 𝅗𝅥. als Zählzeiten«. Diese Deutung tut der Dreiteiligkeit entschieden Gewalt an, wie im Trio besonders deutlich wird. Scherzozüge hat der Satz keine. Ganz unverträglich mit echtem Scherzowesen wäre die Fortspinnung des Anfangsmotivs, die den Nachsatz auf doppelten Umfang ausweitet, Schema ab | aaas. Seltsamerweise trägt der Satz keine Tempovorschrift. Nachträglich hat Beet-

hoven ihn mit 𝅗𝅥. = 76 metronomisiert. Das ist ganz wesentlich langsamer als in op. 18^{III}, wo eine 𝅗𝅥. = 106 gilt*.

Zwei Menuette sind noch übrig. Das erste davon befindet sich im 4. Quartett*. Es von dem Scherzi abzugrenzen ist besonders schwer. Trotz der Überschrift Allegretto und trotz der kurzen Periode ist das Tempo sehr schnell, wie Beethoven durch die Metronomisierung 𝅗𝅥. = 84 angezeigt hat. Bekker sind die kurz abbrechenden Schlüsse aufgefallen, und in der Tat sind auch das Thema und die übrigen Teile ganz nach Scherzoart auf die Kadenzen eingestellt. Diese könnten auch einem Scherzo entnommen sein. Sie vermeiden alles Überleitende, Vorbereitende und entscheiden sich erst im letzten Augenblick für die endgültige Tonart. So wird auch der Übergang vom *c*moll des Anfangs zum *b*dur des Vordersatzendes nicht ausgekostet. Die Halbsätze sind parallel gebaut. Die Phrasen a enthalten einen Anstieg, der durch starke Auftaktbetonungen Bedeutung und Energie gewinnt und sich in nichts vom Scherzo-a unterscheidet. Nicht völlig scherzomäßig ist dagegen das Verhältnis der Phrasen b zueinander. Richtungsgegensatz ist zwar vorhanden, aber die Kadenzen sind sich nicht ähnlich genug, um dem Umlenken das Überraschende geben zu können, das wir vom Scherzo her gewohnt sind. Versucht der Hörer Mitbewegungen zu machen, so verspürt er keinen Impuls, den Richtungsgegensatz herauszuarbeiten. Vor allem die Dynamik der Schlüsse ist verschieden und läßt sie nicht parallel erscheinen. Während die Tonstärke im Vordersatz bis zum letzten Auftakt zunimmt, fällt sie im b des Nachsatzes vom *sf* des 6. Taktes über den ganzen 7. zum 8. Takt. So tritt zum Schluß doch eine wesentliche Verbreiterung der Verlaufsintensität ein. Die Pointe ist nicht recht scherzomäßig. Ebensowenig das Verhältnis a—b, der bedeutungsvolle Aufstieg wird mit gleichem Ernst beantwortet.

Skizzen dieses Satzes sind schon aus dem Jahre 1798 nachweisbar. Er wird von den Scherzi und Menuetten aus op. 18 wohl einer der frühesten sein. Zeitlich benachbart entstand die 1. Symphonie. Das Verhältnis der Mittelsätze in beiden Werken, op. 18^{IV} und 21, ist ähnlich. Auf die Verwandtschaft der langsamen Sätze macht Bekker aufmerksam, fugierter Beginn *pp* stakkato *D T* in der zweiten Violine. Scherzo heißt das Andante der 1. Symphonie nicht, das Thema hat weder den komischen Zug im Verhältnis der Motive noch den Verlaufskontrast. Beide Sätze sind, wie Gál für op. 21 bemerkt, Abkömmlinge des Andante Haydns. Auf den langsamen Satz folgt im Quartett wie in der Symphonie ein äußerst schnelles Menuett, in der letzteren sogar Allegro molto e vivace überschrieben. War im Menuett op. 18^{IV} schon eine starke Scherzoähnlichkeit zu spüren, so unterscheidet sich das der Symphonie nicht

mehr von den Scherzi. Nur die zweistimmigen Gänge in Terzen und Sexten gemahnen entschieden an das Haydnsche Vorbild. Abgesehen hiervon sind aber alle Bedingungen für ein echtes Scherzo der ersten Periode erfüllt. Die Halbsätze verlaufen durchaus parallel. Das Umlenken geschieht gegen den Schluß, begleitet von ausgeprägtem Richtungsgegensatz. Auch die Kumulusbildung, hier lediglich melodischer Art, trägt zum Scherzo bei. Während der ersten sieben Takte des Themas steigt die Oberstimme in ungewöhnlicher Weise im Crescendo immer höher, zuletzt gar in Unisono aller Stimmen. Erst der letzte Schritt bringt die Umkehr, den wirksamen Richtungsgegensatz. Auch das Verhältnis der Phrasen in den Halbsätzen ist das von den Scherzi her gewohnte. In wechselnden Rhythmen schwingt a sich auf, b nivelliert den Rhythmus und eilt in den Schluß. Wie stark die Scherzowirkung von dieser Gleichmäßigkeit der Bewegung im b abhängig ist, läßt sich leicht ersehen, wenn man im 3. Takt die beiden Viertel e^2 durch eine Halbe ersetzt.



Das Ganze wird lahm, das Mißverhältnis ist eben verschwunden.

Grove* erinnert an Haydns Wort* vom »wahrhaft neuen Menuett« und erklärt das Menuett der 1. Symphonie dafür. Gewiß mit einiger Berechtigung. Haydns Menuett hat hier den Gipfel erreicht und sich in Besitz aller Scherzoeigenschaften gesetzt.

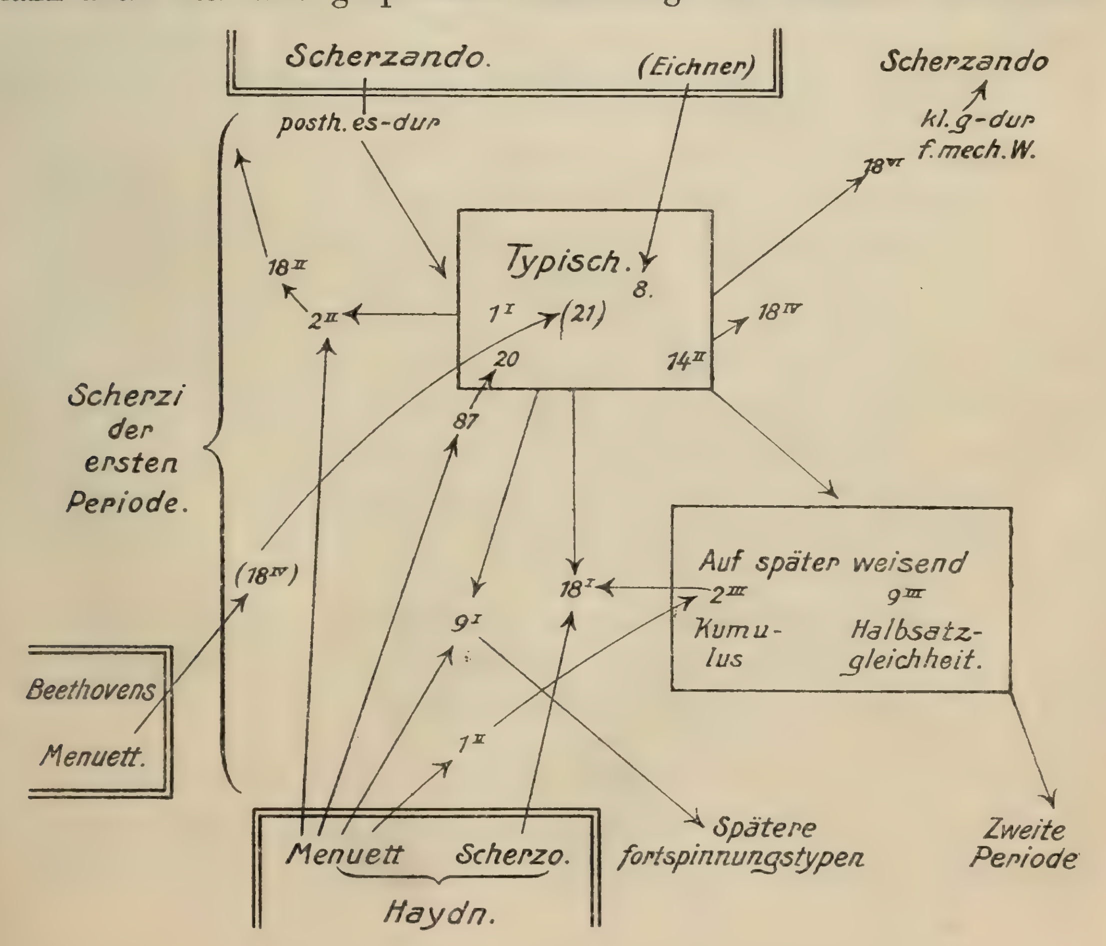
Wären uns Beethovens Werke nur bis zur ersten Symphonie überliefert, so würden wir nach der Entwicklung unserer Sätze von etwa op. 14^{II} an nicht vermuten können, daß in op. 21 das letzte schnelle Menuett enthalten sei. Eher könnten wir erwarten, daß das Menuett sich die Stellung und die Bedeutung des Scherzo angeeignet habe, und daß der Name Scherzo im Sinne der ersten Werke nicht mehr vorkommen werde. Denn von den Scherzi aus op. 18 lebt eins ganz in der Vergangenheit (Nr. 2), eins ist ein humoristischer langsamer Satz (Nr. 4), zwei versuchen neues zu bringen. Davon ist das eine (Nr. 6) nahe an der Grenze des Scherzando, das andere (Nr. 1) fußt auf Haydn. Dagegen verbergen sich unter den Menuetten zwei Sätze, die es mit all diesen Scherzi aufnehmen, das *c*moll aus 18^{IV} und das echte Scherzo op. 21. Danach wäre ein Ende des Menuetts nicht zu erwarten. Und doch zeigt die Tabelle, daß die Stunde des schnellen Menuetts geschlagen hatte. Allerdings blieben die Scherzi auch nicht wie sie waren. Ein neuer Typus beginnt eine neue Periode.

Die Auflösung der Gattung des schnellen Menuetts geht in dieser Weise vor sich:

Unbenannte Sätze.	Langsame Menuette.	Schnelle Menuette.	Scherzi.
		9^{II}. 10^{III} (Doppeltakte.)	
18^{III} ist Menuett, aber zu schnelles Tempo.		18^{V} ohne Tempoangabe. 18^{IV}	
		21 Allegro molto e vivace	20 Allegro molto e vivace
	22 ohne Tempoangabe.		

Später finden sich nur noch Entwürfe zu schnellen Menuetten. Der unausgeführte, Menuetto allegro überschriebene, zu op. 106 (!) bestimmte, zeigt im Bau, im Verlauf, in der Kadenzbildung und ganz allgemein (Moll!) Ähnlichkeit mit op. 18^{IV}.

Eine kurze Zusammenfassung der ersten Periode möge folgen. Vielleicht kann auch hier eine graphische Darstellung den Überblick erleichtern.



Als typisch für das Scherzo der ersten Periode sahen wir die am Anfang und Ende der Zeitspanne stehenden *es* dur-Sätze op. 1^{I} und 20 an. Verlaufskontrastierung durch Richtungsgegensatz mit dem Umlenken im letzten Augenblick vor dem Schluß ist die Hauptscherzowirkung. Das Mißverhältnis aufeinander antwortender Phrasen ist zwar vorhanden, tritt aber dem Verlauf gegenüber einigermaßen zurück. Zu der Zentralgruppe der Typischen rechnen wir ferner das kleine Scherzo aus op. 8, das einen Zug aus der 2. Symphonie vorwegnimmt, und op. 14^{II}. Im letztgenannten Werk tritt das Scherzo als Schlußsatz auf. Langsamer Satz wird es in op. 18^{IV}. Jedoch gehört das Thema nicht mehr zu den Typischen, wenn es ihnen auch nahesteht; es neigt dem Scherzando zu. Viel weiter in dieser Richtung geht das Scherzothema des Malinconia-Quartetts, in dem typische Scherzoeigenschaften nur noch andeutungsweise vorkommen. Ein echtes Scherzando und kein Scherzo, obwohl er diesen Namen trägt, ist der kleine *g* dur-Satz für mechanisches Werk.

Auffällig wenig haben die typischen Sätze mit dem Menuett gemein. Die dem Scherzando nahestehende Vorstufe, der posthume *es* dur-Satz, ferner op. 1^{I}, 14^{II} und natürlich op. 8 können mit dem Menuett nicht in Verbindung gebracht werden. Die Redensart, Beethovens Scherzo sei aus dem Haydnschen Menuett »entsprungen«, ist irrtümlich. Erst in Wien gleicht sich das Scherzo dem Menuett an. Op. 1^{II} und 87 geben Zeugnis davon, ersteres wird zur Vorstufe für op. 2^{III}, letzteres führt zu op. 20 hin. Eine Gruppe für sich bilden op. 2^{II} und seine Weiterbildung nach der Scherzandoseite, op. 18^{II}.

Haydns Einfluß wird ferner deutlich im Scherzo op. 9^{I}, das jedoch ein echtes Scherzo ist und zu den späteren Fortspinnungstypen überleitet. Auf der Grenze zur zweiten Periode stehen die beiden großen Sätze op. 2^{III} und 9^{III}. Sie nehmen Scherzozüge vorweg, die erst in der folgenden Zeit voll ausgebeutet werden, die Konzentration der Wirkung auf einen Punkt und die Gleichheit der Halbsätze. Beide Themen fußen jedoch noch ganz in der ersten Periode. Die Kumulusbildung hat op. 2^{III} und seine Vorstufe op. 1^{II} mit op. 18^{I} gemeinsam. Dies lehnt sich stark an Haydns Scherzo aus dem letzten russischen Quartett an, zeigt daneben aber Beethovenschen Richtungsgegensatz. Wie alle Scherzi aus op. 18 führt es nicht weiter.

Mit op. 18^{IV} gleicht sich das schnelle Menuett den Scherzi an, der dritte Satz der 1. Symphonie ist zwar Menuett genannt, zeigt aber alle Züge des typischen Scherzo der ersten Periode.

1800—1803.

Können wir also auch Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen nachweisen, so ist doch ein Hinausgehen über den im Trio op. 1^{I} auf-

gestellten Scherzotypus nicht zu konstatieren. In der nun folgenden Periode stehen dagegen Gruppen zusammengehöriger Sätze nebeneinander, und es ist in der Reihe der Scherzi eine Entwicklung ersichtlich. Spätere Werke bauen sich auf früheren auf. Das Scherzoproblem der am Ende stehenden Sätze ist ein anderes als das der ersten Gruppe, das Symphoniescherzo unterscheidet sich vom Klavierscherzo. Über allem stehen jedoch die allgemeinen Scherzoeigenschaften.

In dieser Periode fällt die Wechselbeziehung mit dem schnellen Menuett fort. Von fremden Sätzen werden nur die Mittelsätze aus op. 27 in Betracht zu ziehen sein. Die langsamen Menuette, die jetzt wieder verschiedentlich in Sonatenwerken vorkommen, scheiden aus.

Die zur ersten Gruppe gehörigen Scherzi finden sich in Klavierwerken, in den Violinsonaten op. 23 und 24 und in den Klaviersonaten op. 26 und 28. Op. 23 ist ähnlich wie 18^{IV} Andante scherzoso più allegretto überschrieben, aber ohne Zusatz des Wortes Scherzo, obgleich dies wenigstens für das Thema hier mindestens ebensogut am Platze gewesen wäre. Zu der weitausgeführten großen Form, die der Satz als einziger Mittelsatz bekommen hat, würde die Bezeichnung Scherzo weniger gut passen. Allen vier Themen ist die Bauart im strengsten Liedtypus gemein. Und zwar ist nicht nur der Anfang, das a, oder der allgemeine Verlauf gleich wie bisher, jetzt sind auch die Klauseln in Vorder- und Nachsatz dieselben. Das Umlenken findet also nicht mehr kurz vor den Schlüssen statt, und so ist das Verhältnis der Kadenz zur vorhergehenden Phrase und zum ganzen Halbsatz ein anderes geworden als in der ersten Periode. Dort war sie im Zusammenhang mit dem plötzlich auftretenden Richtungsgegensatz oft auf den kürzesten Raum angewiesen, es fehlte dann z. B. die *S* oder sie spielte nur eine untergeordnete Rolle. Hier ist das ganze b Kadenz mit der *S* als einem wesentlichen Faktor. Das Umlenken geschieht ruckweise. Unvermittelt springt der Verlauf in ein anderes »Gleis« über und geht danach ruhig weiter, wieder »als ob nichts vorgefallen sei«. Dies Prinzip ist wie der Richtungsgegensatz nur eine Abart des Verlaufskontrastes. Beide wollen überraschen, sind also auf die Veränderung eingestellt, vermeiden dabei aber jede Vorbereitung und breite Darlegung. Während der Richtungsgegensatz uns aber unerwartet in größter Geschwindigkeit mit sich führt, stellt das ruckweise Umlenken den Hörer überhaupt vor die vollendete Tatsache. Was in der ersten Periode in Tönen vor sich geht, liegt in der zweiten zwischen ihnen. Weiter läßt sich der Verlaufsgegensatz in melodischer Hinsicht nicht steigern, und reiner als in den vier Themen dieser Gruppe tritt die Scherzowirkung des Umlenkens nirgends auf. Auch das Mißverhältnis wird durch das neue Verlaufsprinzip getroffen und bekommt eine andere, nicht weniger bedeutende Stellung, wie im einzelnen ausgeführt werden soll.

Das Thema steht in den drei Scherzo benannten Sätzen völlig im Vordergrund, die nicht thematischen Partien dienen ihm nur als Folie. In op. 24 und 28 verwirklicht Beethoven seine schon bei op. 10 ausgesprochene Absicht, den Umfang des schnellen Mittelsatzes aufs äußerste zu beschränken. Die ganz konzentrierte Form bietet immerhin aber nur wenig Möglichkeiten. Viel solcher Sätze sind nicht entstanden.

Alles wirkt in diesen Themen zur Scherzowirkung zusammen. Die Gruppe stellt einen Höhepunkt in der Reihe der Scherzothemen dar.

Im ersten Bonner Scherzo und im Menuett aus op. 2^{I} war je eine viertaktige Partie zweimal nacheinander vorgekommen. Es handelte sich um Vordersatzwiederholung, ein zusammenfassender Nachsatz folgte. Im Gegensatz dazu hatte das Thema op. 9^{III} seine Halbsätze gleichgebildet, jedoch mußte ein längerer Anhang hinzutreten. Ruckweises Umlenken gab es noch nicht. Dies neue Mittel bringt das Scherzo der *as* dur-Klaviersonate op. 26 hinzu. Nun entsteht trotz der Identität mit dem Vordersatz ein schlußfähiger Nachsatz, der Anhang kann fortbleiben. Vom Thema 14^{II} übernimmt der Satz die wirksame Behandlung des Verhältnisses a—b und hat also doppelte Beziehungen zur Vergangenheit. So ist wahrscheinlich, was auch aus Nottebohms Untersuchungen hervorgeht, daß op. 26 von den annähernd gleichzeitigen Sätzen unserer Gruppe zuerst entstanden ist, und nur so kann man Nagel verstehen, der meint, der Satz »weise auf eine frühe Zeit«. Das Scherzo kann aber erst komponiert sein, als Beethoven die Technik der ersten Periode zur ruckweisen Umlenkung gesteigert hatte. Und Nagels: »dem Scherzo fehlen noch (!) die markantesten Seiten, in denen Beethovens Humor sich äußert« stützt sich, wie in der Einleitung ausgeführt, einseitig auf die Gestalt der durchführenden und überleitenden Partien der Symphoniescherzi und paßt nicht für die Scherzogruppe, der op. 26 angehört.

Wie die Skizzen ausweisen, war es Beethovens Plan, der Sonate als zweiten Satz ein »Menuetto o qualche altro pezzo characteristica« zu geben. Eine Skizze zu einem schnellen Menuett mit Haydnscher Baßführung ist nach Nottebohms Meinung als Entwurf zu diesem Satz anzusehen, ein Beweis, wie Beethoven das schnelle Menuett nicht bewußt als nicht ausreichende Form erkannt hatte. Aber der Plan wurde aufgegeben, wie es all den noch auftauchenden Entwürfen zu schnellen Menuetten gegangen ist. Und an die Stelle trat das Scherzo. Die neue Richtung zeigt sich gleich darin, daß das Thema nur aus Kadenzen besteht. Eine zweitaktige Wendung nach *es* dur beginnt. Schlußkräftig ist sie in ihrem Geradeauslaufen nicht. Erst dadurch, daß b die Kadenz wiederholt, allerdings mit anderer Melodieführung und wesentlich anderer Motivbedeutung, wird die Modulation zur Dominante vollzogen. Der Nachsatz ist die genaue Transposition mit *as* dur als Schlußtonalität. So

liegt ein Bruch zwischen den Halbsätzen, und das unterscheidet op. 26 von op. 9[III], wo der Verlauf nicht unterbrochen wird. Nach dem *es*dur des Vordersatzes setzt der Nachsatz in *des*dur bzw. *b*moll ein. Die ganze entschiedene Tonalitätsbewegung des Vordersatzes führt so eigentlich zu nichts. Der Nachsatz macht die gleiche Wendung in der Grundtonart, »als ob nichts geschehen sei«. Der Bruch zwischen den Halbsätzen ist vielleicht nicht ganz so wirksam, wie wenn er in den einheitlichen Verlauf des Nachsatzes eingeschaltet ist. Immerhin ist auch hier das urplötzliche Fortfahren in einem anderen Tonalitätskreis eine äußerst feine Anwendung des Scherzoprinzips. Komik tritt hinzu, sobald sich herausstellt, daß die Fortsetzung nach dem großen Ruck nur die simple Kadenz in der Haupttonart ist.

Ähnliche Verhältnisse liegen schon in den Halbsätzen selbst vor. Das Mißverhältnis a — b ist deutlich und wird dadurch verstärkt, daß in beiden Phrasen die gleichen harmonischen Schritte getan werden. a ist wieder einer der Scherzoaufstiege. Ein typisch hineinspringender Auftakt, rhythmische Abwechslung, Auseinandertreten der Außenstimmen und *sf* geben ihm die Bedeutung eines Aufschwungs, die b mit seinem nivellierten Rhythmus, dem gewöhnlichen Auftakt, der Verteilung des Aufstiegs an verschiedene Stimmen, dem auf- und absteigenden Baß ganz abgeht. Der Unterschied der Verlaufsintensität in den Phrasen fällt hier besonders ins Gewicht. Während a* in sein Stimmgewebe wie eingespannt ist, bewegt sich b mit größter Freiheit und Leichtigkeit. Die übergebundene Oberstimme und die Überhöhung mit *f* auf dem zweiten Viertel lassen den Charakter des Aufschwungs nicht aufkommen. Es wird eine leichte Umspielung des erreichten höchsten Tones draus, ähnlich wie in 14[II], nur parodistischer, mit wörtlichen Anklängen der zweiten Phrase an die erste. Wir werden an die Scherzoumdeutung der Schlußphrase des Adagio op. 1[I] erinnert. Auch in der vorliegenden Sonate ist der Anschluß des Scherzo an die vorhergehende Variation in ähnlicher Weise ausgezeichnet. Das Scherzomotiv ist nicht eine Ableitung vom Thema des ersten Satzes, wie z. B. in op. 22 (Menuett), sondern kontrastiert lediglich zum unmittelbar Vorausgehenden. Immer wieder bringt die Variationenreihe die Kadenz nach *as*dur, und besonders der verhauchende Schluß des ganzen Satzes wiederholt sich verschiedentlich. *as* — *b* — *c* — *as* sind die melodischen Kerntöne. So beginnt auch das Scherzo. Aber anstatt eines langgedehnten Schlusses laufen die Töne in knappster entschiedener Kadenz aus der Tonart hinaus. Tritt dann der Bruch ein, so stellt sich wieder heraus, daß es schlimmer aussah als es gewesen ist, *as*dur ist doch Tonika geblieben.

Im Thema der *a*moll-Violinsonate tritt das ruckweise Umlenken nach dem 6. Takte ein. Die Phrasen a und b werden also in den Halbsätzen

verschieden miteinander verbunden. a führt hinauf in die Subdominante. Deren Grundton wird im Nachsatz erhöht und in bekannter Weise zur Terz der neuen Dominante umgedeutet. So wird der tonale Sprung herbeigeführt. In der Linie steht an Stelle des Ganztons abwärts im Vordersatz eine Terz aufwärts im Nachsatz. Der Ruck geht also mit Richtungsgegensatz gepaart. Deutlich läßt sich wieder einmal der Einfluß der rhythmischen Nivellierung auf das b beobachten. b ist das »Kleine« dem rhythmisch straffen, energiestauenden a gegenüber.

Das Scherzo der »Frühlingssonate« gilt gemeinhin als das kürzeste überhaupt. Das trifft im Hinblick auf op. 8 nicht zu. Es besteht nur aus zwei Perioden mit drei Takten Anhang und zwei Perioden Trio. Die Halbsatzanordnung ist die denkbar einfachste a — a — x — a. Der mixolydische Kontrasthalbsatz (x) steht hier nicht in *D*, sondern in (*D*) [*Tp*]. Von Durchführung ist keine Spur zu bemerken. Op. 24 wurde im ersten Kapitel als Musterbeispiel für seine Gruppe behandelt*. Das Mißverhältnis ist denn auch besonders deutlich, trotzdem es nur mit den einfachsten, gewöhnlichsten Mitteln herbeigeführt ist. Das ruckweise Umlenken, vielleicht noch mehr herausgearbeitet als bei den drei anderen Themen, liegt jetzt im zweiten a, und es fällt mit dem einzigen Akzent des ganzen Halbsatzes zusammen. Die Konzentration der Wirkung auf einen Punkt, die schon in op. 2^{III} angestrebt war, ist hier in vollendeter Weise erreicht. Um den harmonischen Sprung zu bewerkstelligen, wird das gleiche Mittel wie im vorigen Satz angewandt. Der Grundton der *S* wird durch Erhöhung zur Dominantterz.

Zum vierten Thema der Gruppe, op. 28, das im Allegro vivace und in Doppeltakten verläuft, bemerkt H. Riemann, daß das herabfallende *fis* nur vorgehängt sei. Nimmt man das an, so vernichtet man ein gut Teil der Scherzowirkung. Das viermal wiederholte *fis* des Vordersatzes und *a* des Nachsatzes sind vollgültige Phrasen a und bedeuten dasselbe wie die Raketen in der ersten Scherzoperiode. Vor allem durch den beträchtlichen Umfang kontrastieren die a den zweiten Phrasen gegenüber. Bei der Wiederholung des Themas kommt durch den dynamischen Unterschied das breitspurige Wesen der Raketen noch besser zur Geltung. Das Mißverhältnis ist also besonders scharf ausgeprägt. Für das Umlenken fand Beethoven eine einfache Lösung. Ohne alle Umstände fährt er nach dem Nachsatz-a in der Dominanttonart fort. Wie in op. 26 setzt die Kadenz unvermittelt in einem fremden Tonalitätskreise ein. Interessant wird der Fall bei der Wiederholung des Themas. Dort ist das a des Nachsatzes als *a*dur harmonisiert und die Fortsetzung geschieht ebenfalls in *a*dur. Trotzdem liegt der Bruch dazwischen. Dieselbe Harmonie ist zuerst Dominante, dann aber neue Tonika, und eine Modulation im Sinne eines Überganges findet nicht statt. Nach dem *a*dur der

Rakete (*D*) bildet das *a*dur der Kadenz (*T*) eine harmonische Überraschung!

In der chronologischen Tabelle folgen nun vier Themen, sämtlich mit der Tempovorschrift Allegro. Sie gehören demnach zu den verhältnismäßig langsamen Scherzi. Die mäßige Temponahme weist entweder darauf hin, daß die Scherzowirkung an kurzen, einander schnell folgenden Strecken haftet, wie in den Themen mit a + a oder in op. 18^{II}. Das ist hier bei op. 30^{II} der Fall. Bei zu schnellem Tempo werden die einzelnen Phrasen einander nicht mehr gegenübergestellt, und mit der Zusammenfassung verschwindet die Scherzowirkung. Oder aber das langsamere Tempo sagt uns, daß neben dem Scherzoverlauf noch andere Faktoren im Vordergrunde stehen, die eine Übereilung nicht vertragen. So war es in op. 2^{II}, wo das Anfangsmotiv eine so bevorzugte Stellung einnahm, und so ist es wieder in op. 29, 33^{II} und 36. Diese drei schließen sich zeitlich an die erste Gruppe an und bringen zu deren Scherzowirkung, die sich in ihrer Art nicht mehr weiterentwickeln ließ, neue Züge hinzu. Zuerst erfolgt deutlich eine Reaktion gegen das konsequente Scherzo der ersten Gruppe. Es scheint, als solle der Scherzocharakter überhaupt geleugnet werden. Von Umlenken und Verlaufskontrast kann in den beiden ersten Themen der zweiten Gruppe nicht die Rede sein. Im Scherzo des Quintetts, das uns ja im zweiten Kapitel durch seine abweichende Form immerfort auffiel, ist auch das Mißverhältnis nicht einmal vorhanden. Auch von Kumulusbildung kann man nicht sprechen, da die plötzliche Auflösung der Steigerung fehlt. Die Kadenz hat durchaus nichts Überraschendes, sie führt ihr Thema angemessen und beruhigend zu Ende und unterscheidet sich nicht von den Schlußwendungen in op. 30^{II} und 96. Wäre der Satz im übrigen aber wie op. 30^{II} oder 96 gebaut, so müßte das a + a des Vordersatzes Träger des Richtungsgegensatzes und der Scherzowirkung sein. Das trifft jedoch nicht zu. Das zweite a überbietet das erste und kehrt nicht zurück. Der Vordersatz ist harmonisch und melodisch offen. Ähnlich wie in op. 2^{II} steht das Anfangsmotiv im Vordergrund. Es dient hier nicht nur dem Kontrast, und so bedarf es auch nicht eines besonderen rückleitenden Gedankens im zweiten Teil. Für formale Erkenntnisse ist aber von Wichtigkeit, daß nun, da die Formteile nicht motivisch kontrastiert sind, eine lange Coda nötig wird. Die nicht thematischen Durchführungs-, Überleitungs- und Schlußpartien zeigen, daß in diesem Satz der Schwerpunkt nicht mehr auf dem Thema liegt. Als geschlossene Bildung spielt dieses überhaupt kaum eine Rolle. Es ist ja selbst nur die Durchführung des Anfangsmotivs. Unsere Scherzokriterien lassen uns sämtlich im Stich. Der hervortretende Scherzozug liegt zweifellos darin, wie die erste und zweite Violine die Anfangsfigur hin und her werfen. In

Hinsicht auf die anderen Scherzi können wir das als einen vollwertigen Ersatz nicht bezeichnen. Allerdings kommt auf diese Wertung nicht viel an! Lenz beobachtet wieder sehr fein, wenn er den Scherzocharakter gerade dieses Themas anzweifelt. Natürlich kennt er keine Kriterien.

So bildet denn dieser Satz die regelrechte Reaktion auf das konsequente Scherzo der ersten Gruppe. Dieser Umstand ist auch wohl wichtig für die Datierung. Skizzen sind nicht bekannt, und es liegt nahe, den Satz mit alten, unbekannt gebliebenen Kompositionen oder Entwürfen in Beziehung zu bringen*. Eine sichere Entscheidung wird wohl nicht möglich sein, solange Skizzen fehlen. Jedoch macht unsere Untersuchung wahrscheinlich, daß das Thema in dieser Form als Scherzo nicht vor op. 26 bis 28, also nicht vor 1800/1 anzusetzen ist. Die Einordnung als op. 29 erscheint durchaus sinngemäß. Nur so paßt der Satz in die Reihe der anderen Scherzi. Zum zweiten Thema der Gruppe, op. 33^{II}, bedeutet das des Quintetts eine Vorstufe.

Nur einmal war bisher ein Trio zu erwähnen, das auch nur Ansätze zum Scherzo zeigte. Das Trio im Quintett bildet die Scherzozüge deutlicher aus. Es kann uns nicht wundernehmen, nachdem wir gesehen haben, daß das erste Thema den Namen Scherzo strenggenommen nicht verdient, nun im Trio nachträglich den Ausgleich zu finden. In willkommener Weise wird also unsere Ansicht bestätigt, daß die definierten Scherzocharakteristika Wesenseigentümlichkeiten sind, ohne die es für Beethoven eben kein Scherzo gab. Auch der vorliegende Satz macht also keine Ausnahme. Das Thema des Trios hat Liedtypus. Das Verhältnis der Phrasen a — b ist das gewöhnliche, scherzomäßige. Besonders wirksam gestaltet sich der Verlaufskontrast. Richtungsgegensatz liegt nicht vor, jedoch werden die Endungen im 4. und 8. Doppeltakt* deutlich aufeinander bezogen und kontrastieren vor allem durch Artikulation und Diastematik. Die Scherzowirkung übertrifft die des Themas op. 87, dem unser Trio ähnlich sieht.

Auch für die Bagatellen op. 33 ist die Chronologie nicht sicher. Die Entstehungszeit der einzelnen Stücke kann schwanken zwischen 1782 und 1802. Für die zweite Nummer, unser Scherzo, kommt jedoch wohl kaum eine andere Zeit als 1801 in Frage, wie die Stellung des Satzes zu den anderen Scherzi wahrscheinlich macht. In den Beethovenschen Bagatellensammlungen finden sich noch manche Stücke mit ausgesprochen humoristischem Charakter, die aber alle mit Recht nicht Scherzo benannt sind. So heißt nur der vorliegende Satz. Er ist das einzige alleinstehende Scherzo. Ob auch er ursprünglich für ein Sonatenwerk bestimmt war, ist nicht zu entscheiden.

Wieder haben wir einen Fortspinnungstypus ohne Verlaufskontrast vor uns, sogar ohne eigentlich scherzomäßiges Verhältnis a — b. Zwar ist

a durch Rhythmik und Dynamik besonders hervorgehoben, zwar wird es durch ein einziges Intervall gebildet, zwar folgt darauf eine einfache, rhythmisch nivellierte Klausel, aber b ist zu lang, um das Mißverhältnis des Scherzo herbeiführen zu können. Es erscheint nicht als das »Kleine«, sondern als Fortsetzung im gewöhnlichen Sinne. Zu besseren Resultaten führt schließlich die Untersuchung der Kumulusbildung. Der Vordersatz enthält wieder a + a nur als Überbietung. Der erste Schritt ist $T — D$, der zweite $Sp — (\underleftarrow{D})$. Die Harmonie weicht schon vom gewöhnlichen Wege ab. Die Fortspinnung, der Nachsatz, hat es nun um so leichter, die typische Verwirrung hervorzurufen. Es geschieht nicht durch weitere Komplizierung der harmonischen Verhältnisse, sondern durch Anwendung orchestraler Mittel, durch Wechsel der Klangfarbe und der Besetzung, im Klaviersatz also durch Wechsel der Lagen und der Stimmenzahl. Die einheitliche melodische Linie, die wir bisher allgemein* gefunden hatten, wird hier aufgelöst und im Kumulus verwirrt. Die Fortspinnung wiederholt das Motiv nicht wie sonst in melodischem Anschluß, sondern schiebt es um große Intervalle hinauf und hinab, so daß der Eindruck des Sprunghaften, Unzusammenhängenden entsteht. Nach dem Höhepunkt der Verwirrung in Takt (6) kehrt die einfache Linienführung und der melodische Anschluß wieder. Wohl ist die Kumulusbildung hier nicht so weit durchgebildet wie in op. 2^{III}, vor allem mangelt der Schlußphrase die pointierte Kürze und die Verstärkung durch Richtungsgegensatz. Aber jedenfalls wirkt die melodische Verwirrung hier ebenso stark wie im früheren Satz die harmonische. Mit größerem Recht trägt also die Bagatelle den Namen Scherzo als das erste Thema des Quintettscherzos. Was hier als der einzige Ansatz zum Scherzomäßigen erschien, das Hin- und Herwerfen des Motivs durch die verschiedenen Instrumente, ist in op. 33^{II} mit den orchestralen Mitteln des Klaviers gesteigert.

Daß die Anwendung solch orchestraler Mittel, der durchgeführte Lagenwechsel, in Klavierkompositionen allein nicht ausreicht, ein Scherzo erstehen zu lassen, zeigt der unbenannte zweite Satz von op. 27^{I}, der in diesem Zusammenhang zu denjenigen Sätzen gehört, die am öftesten mit dem Scherzo gleichgesetzt worden sind*. H. Riemann* legt besonderen Wert darauf, ihn zu den »huschenden Sätzen« zu zählen und in die Reihe zwischen op. 10^{II} und das Eroica-Scherzo zu stellen. Aus dem Bau des Themas geht hervor, daß ein Scherzo nicht vorliegt. Es wird nach Doppeltakten gezählt, das Tempo ist Allegro molto e vivace. Halbsätze sind nicht ausgeprägt, das Anfangsmotiv wird über den 4. Takt bis in den Schluß hinein fortgesponnen. Für Richtungsgegensatz und Mißverhältnis ist in solch einem Thema natürlich kein Raum. Zwar wird stark gesteigert, wenn auch hier ohne crescendo-Vorschrift, aber zur Kumulusbildung fehlt einmal die Verwirrung, zweitens die

überraschende oder besonders leichte Lösung. Nagel hat Mühe auch mit diesem Stück, das nach seinen Kriterien viel eher ein Scherzo sein müßte als gewiß ein Drittel der wirklichen Scherzi. Für die Ausbildung der orchestralen Mittel des Klaviers ist der Satz von großer Wichtigkeit. Er gehört in dieser Hinsicht wohl vor op. 33^II^.

Die Reihe drängt auf die Symphonie hin. Im Orchester stehen dem Komponisten eine große Zahl symphonischer Möglichkeiten zu Gebote. Hier konnte das neue Prinzip, das in der Folge Quintett — Sonatensatz — Bagatelle entwickelt war, erst ganz zu seinem Recht kommen. Und so schließt mit innerer Notwendigkeit das Scherzo der 2. Symphonie diese zweite Gruppe ab. Als echter Vertreter seiner Gattung stützt es sich auch auf die konsequenten Scherzi der ersten Gruppe und bildet so die Synthese der beiden Reihen, die bisher unabhängig nebeneinander in der zweiten Periode gestanden hatten.

Das Thema gliedert sich in zwei einander streng entsprechende Halbsätze, von denen der erste in der Tonika schließt, während der zweite moduliert zur Dominante. Sicher sind Anfang und Schluß der Halbsätze gleichgebildet wie bei den Scherzi der ersten Gruppe. Am melodischen Kern* war zu erkennen, daß auch ruckweises Umlenken stattfindet. Wie in op. 23 und 24 verursacht die Erhöhung der Prim des Subdominantenakkordes die Änderung der Richtung. Ein Sprung in der Melodiestimme ist beim Umlenken allerdings nicht wahrzunehmen, da die Melodiebildung dem in der zweiten Gruppe entwickelten neuen Prinzip folgt. Ein Motiv bestreitet wieder das ganze Thema, das nun aber nicht mehr nach dem Fortspinnungstypus gebaut ist, trotzdem das Hauptmotiv natürlich durch das ganze Thema hin fortgesponnen wird. Unter der aufgelösten Oberflächenerscheinung liegt eine Kernmelodie, die im Liedtypus steht und die Scherzowirkung des Umlenkens enthält. In den Halbsätzen ist Phrasengegenüberstellung nicht zu unterscheiden. Das Mißverhältnis kommt daher nicht vor. Von größter Wichtigkeit ist aber die Melodiebehandlung. Es ist hier völlig unmöglich, die führende Stimme im Sinne einer melodisch einheitlichen Linie zu verfolgen. Die freie Disposition über die symphonischen Mittel bringt eine völlige Auflösung des Melodischen zustande. Mannigfacher Instrument- und Lagenwechsel in den verschiedenen Einkleidungen der Zweistimmigkeit machen die melodische Orientierung unmöglich, und ohne die sichere Führung einer Linie erreichen wir den Schluß des Halbsatzes, wo uns auf der schlechten Taktzeit das bestätigende tutti-*ff* überrascht. Die Scherzobedeutung dieses Effektes ist oft bemerkt. Wir kennen sie schon aus op. 8. Allein und für sich genommen hat die *ff*-Stelle natürlich nichts Scherzomäßiges, sie bekommt es nur dadurch, daß hier auf rhythmisch unbetonter Zeit die verwirrte Linie plötzlich und unerwartet zurechtgesetzt wird. Eine

echte Kumulusbildung: Man verliert sich in Steigerung und Verwirrung — und steht auf einmal wohlbehalten am Schluß! Es ist eigentlich nichts Besonderes vorgefallen, einmal wird die *T*, einmal die *D* erreicht.

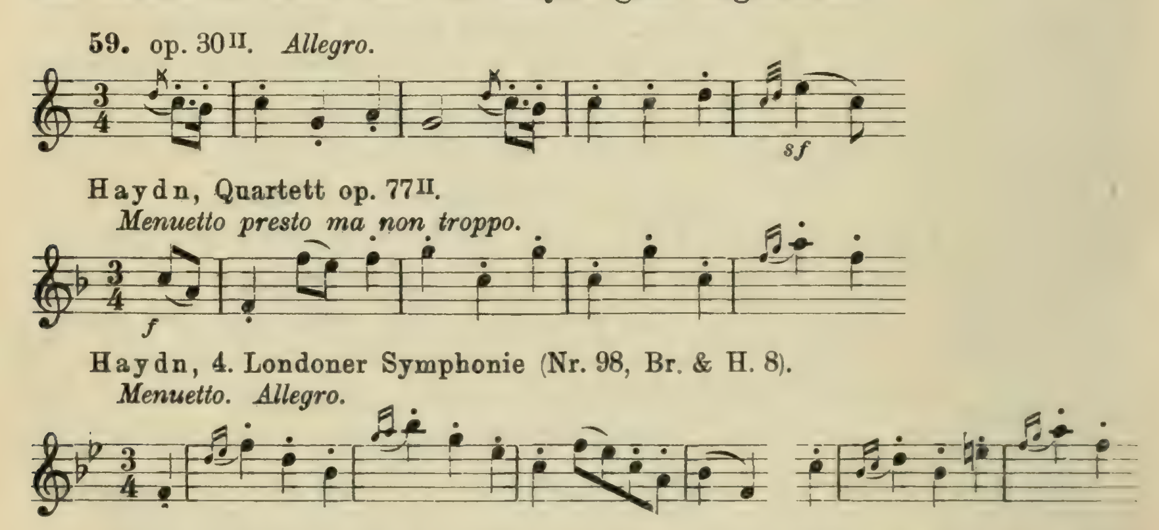
Der von den Monographen der Beethovenschen Symphonien so oft abgehandelte Unterschied der *c*dur- und der *d*dur-Symphonie liegt für die Scherzothemen einfach darin, daß die 2. Symphonie die Mittel des Orchesters in den Dienst der Scherzowirkung stellt, während der dritte Satz der 1. Symphonie sich nicht unterscheidet von den Scherzi der Klavier- und Kammermusik seiner Periode. Seltsam ist, daß die Technik, mit symphonischen Mitteln eine Scherzowirkung hervorzurufen, in einem Quintett und vor allem in einem Klaviersatz ausgebildet wird.

Mit op. 29 teilt op. 36 die Besonderheit, ein Trio mit Scherzoansprüchen zu haben. Das Trio der Symphonie ist vom echten Scherzo nicht zu scheiden. Es ist in seiner Anlage mit op. 24 zu vergleichen, wenn es auch nicht ganz so knapp gehalten ist. Es drängt nicht den Zwischenteil und die Wiederkehr des Themas in eine Periode zusammen. Doch hat auch hier der Mittelsatz nur tonale Bedeutung, er ist eine breite Ausmalung der (*D*) [*Tp*], *fis*-dur. Außer den Klauseln aus op. 2^{III} und ihrem Verlaufskontrast* enthält das Triothema die »hineinstürmenden« Scherzoauftakte. Auch das Verhältnis der Phrasen a—b fällt unter eine der gewöhnlichen Arten. a = ein breit dargelegtes Intervall, b läuft in rhythmisch kürzeren Werten und in gleichmäßiger Bewegung geradeswegs in den Schluß. Im ganzen ist der Satz also ein echtes Scherzo, das alle wichtigen Züge enthält. Wie aus Skizzen ersichtlich ist, beschäftigt es Beethovens Phantasie bis zur 9. Symphonie.

Das Scherzo aus op. 36 erschöpft die Wirkung der verwirrten Linie, die uns nun Beethovens Brauch entsprechend nicht wieder begegnet. Auch dort, wo der Komponist durchbrochene Arbeit verwendet, ergänzen sich die einzelnen Stimmen. Schon die 3. Symphonie im nächsten Jahre ist gänzlich vom Prinzip der zweiten Gruppe und der 2. Symphonie abgegangen. Vorher treffen wir noch zwei Scherzi an, die keine Gruppe bilden, sondern einzeln nebeneinander stehen. Trotz der schnell klingenden Tempobezeichnung gehören sie zu den verhältnismäßig langsamen Sätzen, Allegro in op. 30^{II} und Allegretto vivace in op. 31^{III}.

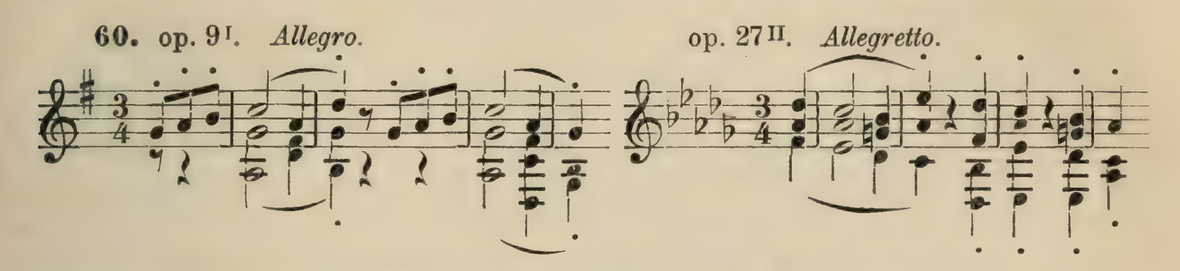
Im Scherzo der zweiten Violinsonate aus op. 30 verlangen schon die ausgesprochenen Vollauftakte ein ruhigeres Zeitmaß. Auch würden bei zu schneller Temponahme die Akzente im Nachsatz ihre Wirkung verfehlen. Sie sollen den Eindruck der Kleingliedrigkeit hervorrufen. Man muß also dem Thema Fortspinnungstypus zusprechen. Wie zu erwarten, nimmt der Nachsatz einen nichtscherzomäßigen Verlauf, sondern entwickelt die Modulation zur *D* allmählich. Den Schluß

bildet eine ausgeführte Kadenz, die nach der Wiederholung des Themas noch einmal bestätigt wird. Höchstens einen Ansatz zur Kumulusbildung bildet die Verschiebung des Motivs in der Fortspinnung und das ungewöhnlich anhaltende Hinabsteigen der Linie im Nachsatz. Der Stakkatoschluß mit dem Triller auf der Penultima, diese bei Haydn häufige Wendung, stand schon im ähnlichgebauten op. 9^I^. Wie dort trägt auch im Thema op. 30^II^ das a + a des Vordersatzes den Richtungsgegensatz, der hier durch den Schleifer besonders eindringlich gestaltet wird. Mitbewegungsimpulse, die bei den vorigen Gruppen gefehlt hatten, stellen sich wieder ein. In der großen Form schließt sich der Satz der ersten Gruppe an. Der Mittelteil tritt dem Thema gegenüber zurück, und der Übergang ist wieder nur eine Ausmalung der Terzdominante (*D*) [*Tp*]. Man möchte an einen Zusammenhang des Schleifers mit der gleichen Verzierung der Gipfelnote in Haydns Menuett aus op. 77^II^ denken, das ja der letzten Zeit des Meisters entstammt. Auch die Verschiebung des Motivs im Takt wird von Haydn gern angewandt.



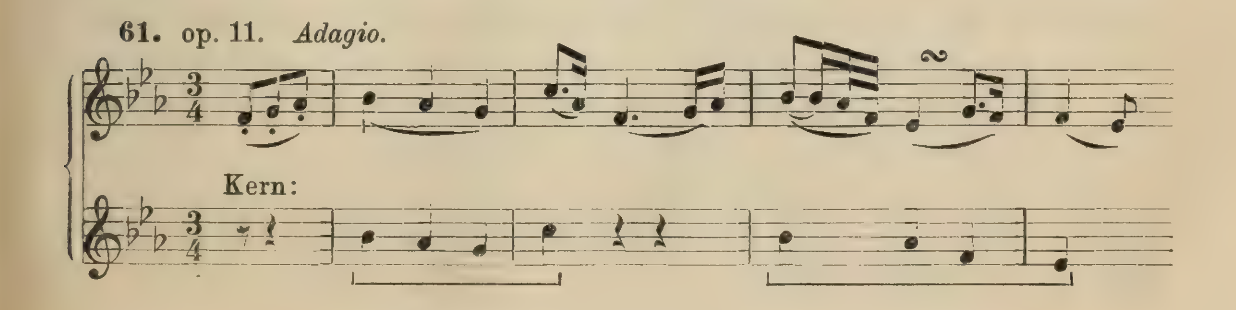
Zeigt sich hier die Scherzowirkung also hauptsächlich in dem stark herausgearbeiteten Richtungsgegensatz der aufeinanderfolgenden Phrasen, so ist jetzt ein Satz zu erwähnen, bei dem die Gesamteinstellung nicht in erster Linie auf den Verlauf gerichtet ist, so daß der zweifellos vorhandene Richtungsgegensatz nicht im Sinne unseres Verlaufskontrastes und überraschenden Umlenkens zur Wirkung gelangt. Es ist dies der unbenannte *des*dur-Mittelsatz der *cis*moll-Klaviersonate op. 27^II^. Oft wird er den Scherzi gleichgesetzt und in diesem Sinne als nicht zur Sonate passend beanstandet. Überhetzt man das Tempo und erzwingt man sich dadurch die Einstellung auf den Verlauf, so entsteht im Richtungsgegensatz der Phrasenenden und durch das ruckweise Umlenken zwischen den Halbsätzen des Themas sicherlich ein scherzoartiger Eindruck. Beide genannten Scherzozüge sind äußerlich vorhanden, und das Thema unter-

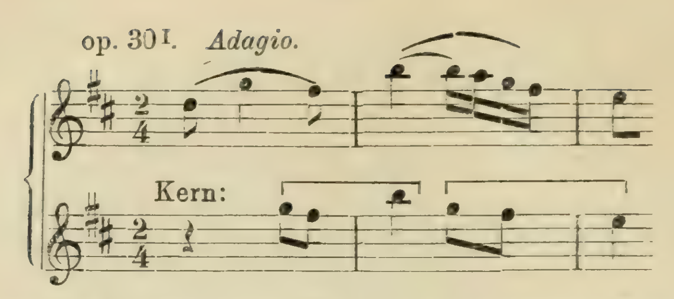
scheidet sich also zunächst nicht von den Scherzi der ersten Gruppe. Die Halbsätze sind mit dem Bruch in der Mitte angeordnet wie in op. 26, und Vorder- wie Nachsatz sehen dann a + a in op. 9^{I} recht ähnlich. In zwei wesentlichen Punkten weichen die Themen jedoch schon ganz äußerlich voneinander ab. In op. 9^{I} sind die beiden a bis auf die Endungen identisch, der Vordersatz ist in den Richtungsgegensatz wie eingespannt,



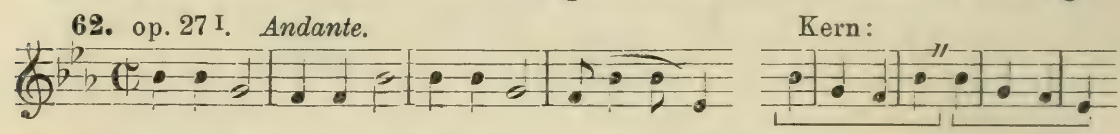
der Nachsatz erst bedeutet die Erleichterung des Zwanges. Von solcher Spannung ist in op. 27^{II} nichts zu spüren. Von vornherein bewegen die Phrasen sich mit größter Leichtigkeit. Die beiden a sind eben nicht identisch, sondern trotz des ähnlichen Verlaufs verschieden charakterisiert, vor allem im Gegensatz legato — stakkato. Und auf diese wechselnde Erscheinungsweise derselben Phrase ist man gerade eingestellt. Die beiden a der Halbsätze werden in der Oberstimme erst dort gleichbehandelt, wo bei der Wiederholung der Richtungsgegensatz von den betonten Zeiten auf die schlechten Taktteile gerückt ist und wo also wieder eine neue Einkleidung der Anfangsphrase auftritt.

Zweitens läßt die Behandlung des Auftaktes in op. 9^{I} und op. 27^{II} Schlüsse auf die verschiedene Tendenz der Sätze zu. Op. 9^{I} hat den charakteristischen »hineinlaufenden« Scherzoauftakt, op. 27^{II} rhythmisiert fortwährend ♩ | 𝅗𝅥*, und der Auftakt hat stets den leichten Akzent des Taktes*. Erst wenn man das Tempo zu schnell nimmt, verschwindet die Nebenakzentuation, die Einstellung auf den Verlauf tritt ein, und der Richtungsgegensatz macht den Satz zum Scherzo. Daß eine solche Einstellung nicht notwendigerweise mit dem Richtungsgegensatz verbunden zu sein braucht, lehrt das häufige Vorkommen ähnlicher Bildungen auch außerhalb des Scherzo. So z. B. in Nachsätzen von Themen langsamer Sätze.





Auch das Thema der 1. Sonate op. 27, also ein unserem Satz benachbartes, zeigt Verwandtschaft mit ihm und gebraucht eine ähnliche Wendung.



In all diesen Fällen ist eine Deutung im Scherzosinne ausgeschlossen. In langsamen Sätzen steht der Verlauf und seine Richtung eben nicht im Vordergrund.

Wir kommen hier auf die in der Einleitung gestreifte Frage zurück, auf die verschiedenen Einstellungsarten, die in den einzelnen Satztypen der Sonate vorliegen. Und wir wollen hier nicht versuchen, über die Bedürfnisse der vorliegenden Arbeit hinauszugehen. Aus den soeben angeführten Beispielen langsamer Sätze geht gewiß hervor, daß dort der Verlauf nicht dieselbe Rolle spielen kann wie in den Scherzi. Im Vordergrunde steht die Qualität des Einzeltones, der Linie, des Akkords usw. Sie hat hier die größte Bedeutung, im Gegensatz zu schnellen Sätzen, wo schon rein äußerlich die Zeit fehlt, sich in die Qualität der Einzelheiten zu versenken, und wo es vielmehr auf motivischen Zusammenhang und Richtung des Verlaufs ankommt. Vor allem ist es in langsamen Sätzen die Subdominante vor dem Schluß, die mit ihrer an Unendliches gemahnenden Qualität eine ausgezeichnete Stellung einnimmt*. Im Mittelsatz der *cis*moll-Sonate fängt aber ohne Ausnahme jede Phrase, nicht nur im Thema, sondern in allen anderen Teilen bis zum Trio, mit der Subdominante an! Und wohl allen Erklärern des Werks ist aufgefallen, wie stark der Satz die Tonartqualität des *des*dur »auskostet«, im Gegensatz zum *cis*moll der angrenzenden Sätze. Immer wieder wird kadenziert und immer wieder dringt man in die Tonart ein und umgibt sich mit dem ganzen Zauber dieses *des*dur. Das ist echte Qualitätseinstellung, und darin steht das Allegretto den langsamen Sätzen näher als dem Typus des schnellen Mittelsatzes. Der Verlauf tritt demgegenüber zurück. Bei sinngemäßer Einstellung wirkte der Richtungsgegensatz der ersten Takte genau so wenig scherzomäßig wie in den Beispielen 61 und 62. Liszt und Lenz* haben sich gegen die Scherzoauffassung gewehrt, indem sie die sinnliche Schönheit, unsere Einstellung auf Qualität, des Satzes betonten.
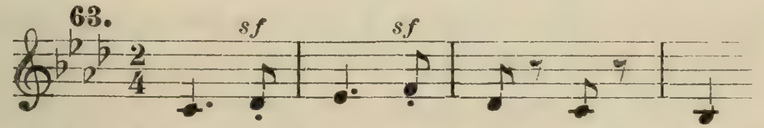
Was für op. 27II auseinandergesetzt wurde, gilt zum großen Teil auch für op. 31III. Das Scherzo ist der Abweichungssatz in der Sonate, es steht in der Subdominante der Gesamttonalität des Werkes, in *as*dur, ein Umstand, der von vornherein erwarten läßt, daß die Qualitätseinstellung überwiegen wird, obgleich diese ja nach den bisherigen Erfahrungen mit dem Beethovenschen Scherzocharakter nicht verträglich ist. Der Satz weicht denn auch ziemlich stark von den anderen Scherzi ab. Schon die große Form und der $^2/_4$-Takt führen die Verschiedenheit handgreiflich vor Augen. Wenn wir im folgenden eine Reihe Besprechungen auswählen, so geschieht es lediglich um zu zeigen, wie sehr die Meinungen auseinandergehen, selbst bei diesem von Beethoven eindeutig als Scherzo bestimmten Satz, der einem der bekanntesten Sonatenwerke angehört und zu dessen Beurteilung doch eine Reihe gleichbenannter Stücke als Vergleichsmaterial herangezogen werden kann, — wie ferner die von den Beurteilern angewandten Methoden durchaus untauglich sind. Kaum einem gelingt es, einen wichtigen Punkt zu treffen. Meist glückt es den Erklärern nicht einmal, eine Einleitung in das Verständnis des Satzes zu geben. Die Resultate sind erstaunlich kärglich. Marx spricht weder in der Biographie noch in der »Anleitung« über die acht bzw. neun Takte Thema. Ausdrücklich weist er aber auf die komische Bedeutung der Zwischenpartie hin. Seine Meinung wurde oft nachgedruckt, jedoch ohne die wohltuende Zurückhaltung in betreff des Themas selbst. E. v. Elterlein bezeichnet das Scherzo als »einen der duftigsten, luftigsten Sätze, die Beethoven geschrieben hat«. Er spricht weiter von innerlich begründeter Abwechslung von *f* und *p* mit ihrer überraschenden Wirkung. Ein »Unpartheiischer« des Jahres 1863 bemerkt zu diesem »völlig eigenthümlichen Stück«: »Rhythmus, Styl, Ausführung weichen ganz von der früheren Scherzoform ab. Von tändelnder Neckerei (!) keine Spur — alles seriös und bedeutungsvoll — der Baß begleitet stakkato mit einer gewissen (!) Feierlichkeit die ernste Melodie — zuweilen erschreckt uns dazwischen geworfen ein jäher Aufschrei (!).« W. J. v. Wasielewski nennt den Satz ein »Scherzo, obwohl kein ganz heiteres; es kommen eben auch ernste Dinge darin zur Sprache«. Auch K. Reinecke rät, das Allegretto nicht zu scherzoartig anzufassen. Zu der Zwischenpartie meint er, es sei, »als besänne sich der Meister auf das nun folgende«. Die Lebert-Faißtsche Klavierausgabe gibt an, die Oberstimme müsse vor der Begleitung schön hervortreten. Dies »schön hervortreten« steht in Widerspruch zu der Vorschrift in Riemanns Phrasierungsausgabe, der Spieler solle alle Akzentuation außer der vorgezeichneten vermeiden. Thayers Biographie (Deiters) ist sehr vorsichtig und vergleicht das Thema einem sonoren Rundgesang an fröhlicher Tafelrunde, während Bekker ihm »lebhaften Marschcharakter« mit »wuchtigen Sechzehntelstakkati

unten im Baß« und eigensinniger Betonung der letzten Achtel jedes Taktes zuschreibt. C. de Roda* bemerkt: »Es el primer scherzo donde abandona el compás ternario por el binario« und stützt sich weiter auf deutsche Gewährsmänner, hauptsächlich Nagel. Dieser ist wie immer auch hier am eingehendsten von allen bemüht, dem Scherzo stilkritisch näherzukommen. »Der schöne zweite Satz des Werkes (op. 31^{III}) trägt viele Kennzeichen des echten Beethovenschen Scherzo an sich, und doch ist er ein ganz anderes Gebilde.« Im Scherzo der 2. Symphonie »treten die gegensätzlichen Elemente, die wir als dem Scherzo eigentümlich erkannten, in unmittelbare Nachbarschaft. Wohl fehlt dem Sonatensatz derartiges nicht, aber es treten mehr die einzelnen Abschnitte als Ganzes sich gegensätzlich gegenüber«. »Die Schönheit dieses Scherzo ist eine ganz besondere. Muß es in manchen Punkten hinter anderen Scherzi des Meisters zurückstehen, fehlt ihm insbesondere das sprühende Feuer, das in anderen eine Fülle der verschiedenartigsten Bildungen zum Leben weckt, so entschädigt für diesen scheinbaren Mangel die wunderbare Geschlossenheit der Form und der unvergleichliche Adel des Ausdrucks, der diesem ruhigsten und ernstesten aller Beethovenschen Scherzi eigen ist.«

Es ist nicht nötig, auf alle faktischen Unrichtigkeiten und Unmöglichkeiten einzugehen. Die kleine Blütenlese, die sich leicht vergrößern ließe, zeigt deutlich, wohin das Schreiben über Musik führen kann. Niemand von den Erklärern betont den Scherzocharakter des Werkes. Nur Marx und die von ihm Beeinflußten weisen auf den Zwischensatz (Takt 10—19) hin. Reinecke sieht auch hierin eine ernste Äußerung. Für das Anfangsthema nimmt jedoch niemand Scherzocharakter in Anspruch. Die »fröhliche Tafelrunde« ist der einzige Ausdruck, der vermuten läßt, der Verfasser habe an Scherzoartiges gedacht. Immerhin bleibt ein weiter Weg von »fröhlich« zu Scherzo. Die Mehrheit der Erklärer hebt im Gegenteil die besondere Schönheit und den ernsten Charakter oder die ernsten Einzelzüge des Werkes hervor. Nagel sieht in ihnen geradezu eine Entschädigung für den Mangel an wirklichem Scherzogeist. Wenn diese Meinungen recht haben, so muß es ein Rätsel bleiben, warum Beethoven den Satz Scherzo genannt hat. Es war dann kein Anlaß dazu da. Die Stellung des Satzes in der Sonate, Takt, Tempo, große Form unterscheiden sich alle vom gewönlichen Scherzo. Eine befriedigende Antwort kann wieder nur das Eindringen in die Sache selbst verschaffen.

Obgleich eine Untersuchung des engeren Themas, acht Takte mit ein Takt Anhang, genügen würde, wollen wir doch im vorliegenden Fall den Kritikern folgen und auch einen Blick auf den Zwischenteil, zehn Takte, werfen. Die beiden Halbsätze des Themas, das nach dem Zwischenteil

wörtlich wiederkehrt, sind identisch bis auf die Schlußbildung. Es wäre voreilig, hieraus zu folgern, daß es ein echtes Scherzo mit überraschenden Klauseln sei. Bei der primitiven Art des Umlenkens ist eine darauf beruhende Scherzowirkung ausgeschlossen. Der 4. Takt bringt D^5, der 8. hat statt dessen die weibliche Endung $\overset{\frown}{D^{\hat{5}}\; T^1}$. Beethoven wendet hier die allereinfachste Methode an, bei Gleichheit der Halbsätze die Schlüsse doch anders zu gestalten, ohne daß die abweichende Bauart besonders auffällt. Hauptsächlich Rondothemen sind oft so konstruiert. Das Augenmerk richtet sich auf das Innenleben der Halbsätze, insbesondere auf die Gegenüberstellung der Phrasen. Einstellung auf den Verlauf ist beim echten Rondo ja schon mit der bunten Form, die die Themen aneinanderreiht, nicht recht verträglich. Sie tritt auch in unserem Satz ganz zurück. Wir haben also nach der Scherzowirkung im Verhältnis der Phrasen zu suchen. a hat die gewöhnliche Gestalt, eine von der Terz der Tonika in die Quinte* steigende diatonische Reihe, rhythmisch kompliziert und mit dynamischen Hemmungen. Aber b bildet nicht den Verlaufsgegensatz dazu, es bewegt sich mit deutlicher Umständlichkeit und in mehrfach gebogener Linie. Wie der Satz überhaupt nicht auf den Verlauf eingestellt ist, so kann das Scherzoverhältnis der beiden Phrasen auch nicht auf dem Unterschied ihrer Verlaufsintensität beruhen, b läuft eben nicht unerwartet mühelos in den Schluß. Daß sich unser Satz auch hierin von den übrigen Scherzi unterscheidet, lehrt der Versuch, ihm ein Mißerhältnis nach Scherzoart zu geben. Man führe b einmal rhythmisch nivelliert und auf geradem Weg in den Schluß:



Die Wirkung ist nicht etwa stärker geworden, sondern im Gegenteil fast verschwunden*. Zum richtigen Verständnis dringen wir erst vor, wenn wir den Anschluß des Satzes an den vorhergehenden in Betracht ziehen. Wenn nach dem *f* in *es*dur ausklingenden Schluß des Sonatensatzes der volle *as*dur-Akkord, *p* in tiefer Lage angeschlagen, uns in die weiten Regionen der Subdominante führt, so haben wir damit sofort eine »Qualitätseinstellung«. Man erwartet den langsamen Satz. H. Riemann bemerkt zu seiner Analyse: »Der zweite Satz läßt sich zunächst so an, als verstecke sich hinter ihm ein kantabler Satz.« Damit ist mehr gesagt als in der ganzen Reihe der oben angeführten Erklärungen. Der Stakkatobaß stört den Eindruck des langsamen Satzes hier ebensowenig wie im Andante op. 28 und im Largo op. 7. Bis ins b hinein, bis zum Anfang des 3. Taktes bleibt die Grundhaltung, dann setzen die gestoßenen Achtel der Oberstimme ein und versetzen mit einem Schlage

das Ganze in die Sphäre des Rondo. Dies b paßt eigentlich nicht in einen auf die Tiefe des *as*dur und auf die bedeutungsvoll ansteigende Linie eingestellten Satz. Die Fassung des Beispiels 63 wäre vielleicht eine Fortsetzung im gleichen Geiste, in Beethovens Thema tritt dem Aufstieg eine Figur gegenüber. Letztere leicht beweglich, rhythmisch einfach, ganz auf gefällige Form zugeschnitten, stakkato und ohne dynamische Störungen, der Anfang dagegen voller »Qualität«, mit gehaltenen schweren Zeiten, mit Auftakten, die mit starkem Impuls fortschreiten, die in den schweren Wert nicht nur übertreten, sondern ihre ganze Qualitätssphäre mit auf ihn hinübernehmen. Deshalb sind sie auch dynamisch stärker ausgestattet als die Hauptakzente der Takte. Bekker hat für diese bei Beethoven häufige Erscheinung stets die Deutung »eigensinnige Betonung«, die im vorliegenden Falle einmal gar nicht paßt. Das Stakkato der Auftakte ist dementsprechend ein anderes als das der leicht gestoßenen Achtel des 3. und 7. Taktes. Es ist dem Spieler vorbehalten, ob er bis zum Einsatz des b den Eindruck eines langsamen Satzes ernsthaft wahren will oder ob er durch leichte Übertreibung der Auftaktigkeit, die Beethoven wohl in die *sf* eingeschlossen hat, von vornherein den Adagiocharakter in Frage stellen will. Nach dem Thema karikiert Beethoven selbst ja in vielfältiger Weise, und bei der Wiederholung kann man ja sowieso das bedeutungsvolle a nicht mehr ganz ernst nehmen. Der Anhang des Themas gehört schon zum ausgesprochen Komischen. Er nimmt die Einstellung der Phrase a wieder auf und wiederholt die weibliche Endung des b, die im 8. Takt nichts Besonderes bedeutet hatte, nun mit Pathos*, siehe das köstliche $<$ $>$!

So ist das Mißverhältnis also in diesem Scherzo mit ganz besonders wirksamen Mitteln herbeigeführt. Der Zwiespalt zwischen den beiden korrespondierenden Phrasen a und b geht bis in die Gesamteinstellung. Ein Stückchen langsamer Satz wird im Rondoton beantwortet und die harmlose Endung der Rondofigur wird pathetisch nachgeahmt.

Der Zwischensatz entwickelt nun eine Komik, die Beethoven vielleicht nirgends mehr übertroffen hat. In den Scherzi kommt sie jedenfalls nur dies eine Mal vor. *pp* stakkato, mit bedeutsamer Rhythmisierung steigt die Linie hinab zur Terz des *c*dur-Klangs*. Die Antwort darauf, die sich nach *c* selbst wendet, ist von größter Selbstverständlichkeit, aber hält sich in denselben bedeutsamen Allüren, hier noch gar um einen Eingangstriller bereichert. Der Zwiespalt von dem, »was es sein will«, und dem, »was dahinter steckt«, ist zu groß, als daß die Stelle nicht offenbar komisch wirkte. Aber es geht weiter. Die Wendung wird mit demselben Pathos, ja durch ritardando noch gesteigert, bestätigt. Glaubt man nun endlich am Schluß dieser Zwischenpartie, die nichts gebracht hat als eine breite Ausmalung der Terzdominante, angekommen zu sein

und etwa Neues hören zu sollen, dann kehrt wahrhaftig die Bestätigung noch einmal wieder, quasi-gewichtig um einen Halbton erhöht. Sie steigert sich und führt zu einer Phrase hin, die an anspruchsvollem Auftreten das Vorhergehende noch überbietet, aber nur den absteigenden Dominantseptakkord zum Inhalt hat. Mit *f* und *sf* ist sie reichlich ausgestattet und der Schlußton, das tiefe *es*, hat sogar außer seinem *sf* noch eine (gewaltige!) Fermate*. Ein »vielversprechender« Auftakt folgt. In Zweiunddreißigsteln geht es eilends hinauf — aber es wiederholt sich nur dasselbe Spiel, das das Thema uns schon zweimal vorgeführt hat. Auch im Thema selbst wird die Wiederkehr des Anfangs durch einen solchen Auftakt eingeleitet.

Die weiteren Partien des Satzes bringen noch manchen Scherzozug hinzu. So sind z. B. die *ff*-Schläge mit den Stakkatosechzehnteln dahinter feste Requisiten aus den Scherzoüberleitungen, und der thematisch geschlossene Epilog wirkt deshalb so komisch, weil er diesen Satz abschließt. Seiner Stellung verdankt er seine Scherzobedeutung, allein hätte er sie nicht.

Betrachten wir den Satz im ganzen und im einzelnen, so haben wir Gründe genug, ihm den Namen Scherzo unbedenklich zuzugestehen. Für mangelnde Scherzoeigenschaften Ersatz in etwas anderem zu suchen, wie Nagel es will, liegt kein Anlaß vor. Vor allem darf man aber nicht von einem größeren Ernst dieses Satzes im Vergleich zu anderen Scherzi reden wollen, im Gegenteil es findet sich hier weit mehr Komisches als sonst. Die »Schönheit« und der »Ernst« sind nur Mittel zur Scherzowirkung, die hier eine ganz besondere, tiefgegründete ist. Da sie sich nicht auf Verlaufsüberraschungen stützen kann, schärft sie das Mißverhältnis durch Einstellungswechsel innerhalb der Halbsätze des Themas. Der Zwischenteil arbeitet mit stark komischen Mitteln.

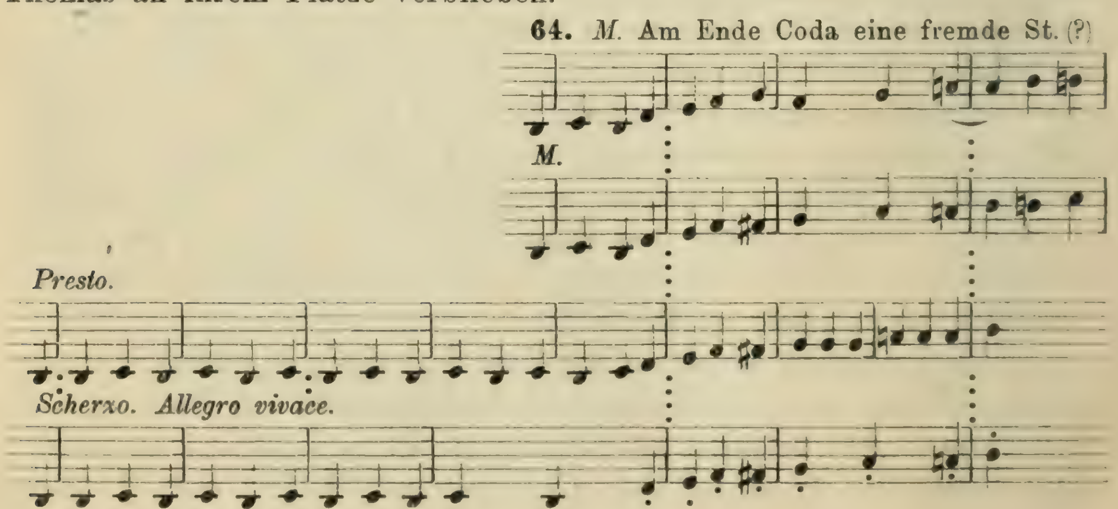
Auch das Scherzo op. 31^{III} bedeutet einen Höhepunkt. Waren nach dem konsequenten Scherzo der ersten Gruppe die Wirkungen des Richtungsgegensatzes und des Umlenkens nicht mehr zu übertreffen, und erreichte das Scherzo der 2. Symphonie in der Kumulusbildung mit symphonischen Mitteln die höchste Vollendung, so waren nur noch die im Verhältnis a—b gründenden Scherzowirkungen der Vervollkommnung fähig. Unser Satz verzichtet völlig auf die anderen erledigten Mittel. Man muß annehmen, daß Beethoven mit dem Ergebnis zufrieden gewesen ist. Sätze, die etwa nochmals ein Scherzo auf derselben Grundlage wie op. 31^{III} versuchten, kennen wir bei ihm nicht.

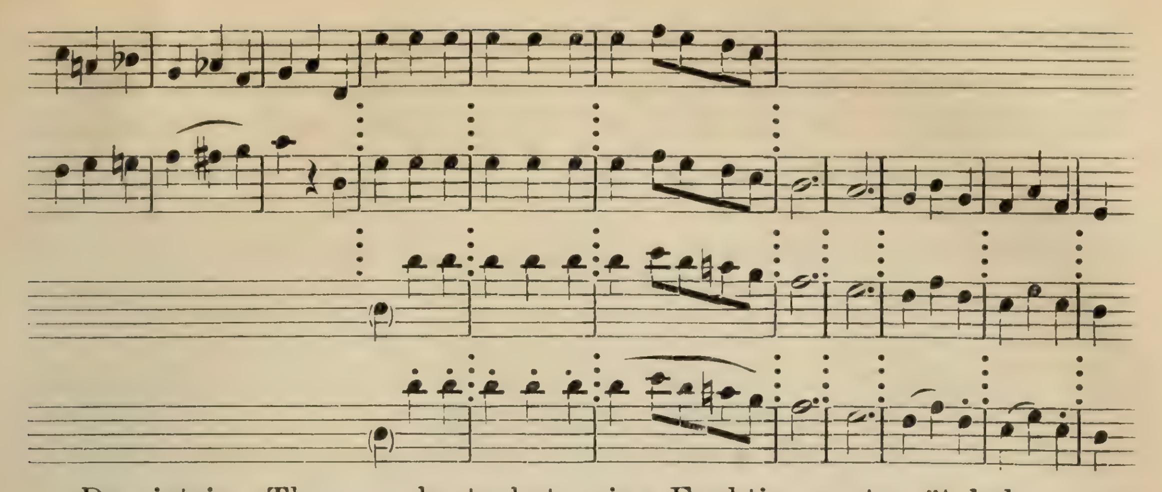
Eine endgültige Behandlung hat jetzt nur das gewöhnliche Mißverhältnis, das auf der verschiedenen Verlaufsintensität der Phrasen a—b beruht, noch nicht erfahren. Mit äußerster Folgerichtigkeit bringt das letzte Scherzo, das der 3. Symphonie, auch dieses letzte Problem.

Danach ist die Scherzokomposition in der Hauptsache beendet, erst viele Jahre später kommen noch Spätlinge der Gattung vor. Das Scherzoproblem ist mit der Eroica nach allen Seiten hin befriedigend gelöst.

Da das »Mißverhältnis« gerade am dritten Satz der 3. Symphonie ausgiebig erläutert wurde, kann hier auf die früheren Ausführungen verwiesen werden. Wie Beethoven — genetisch — dazugekommen ist, in diesem Werk gänzlich vom Richtungsgegensatz und von der Kumulusbildung abzusehen und sein Scherzo nur auf dem Verlaufsverhältnis Vordersatz — Nachsatz und innerhalb der Halbsätze auf dem Verhältnis a—b aufzubauen, darüber sind wir durch die Skizzen einigermaßen unterrichtet. Wie das Verschwinden des schnellen Menuetts nicht auf bewußte Absicht zurückzuführen ist, so hat auch im vorliegenden Falle die endgültige Lösung Beethoven nicht von Anfang an vorgeschwebt. Ein seltsamer Prozeß, den wir in drei Phasen verfolgen können, hat erst dazu geführt. Daß die Anordnung der Phrasen, die das fertige Thema bilden, in ihrer Folge eine Scherzowirkung ergeben, ist eine Entdeckung, auf die Beethoven erst während der Arbeit gekommen ist. Allerdings hat der Themanachsatz der endgültigen Fassung, dessen a—b so wesentlich den Scherzocharakter trägt, von vornherein festgestanden. Auch die erste von Nottebohm abgedruckte Skizze läßt keinen Zweifel darüber, obgleich sie mitten in dieser Partie abbricht. Auch hat es von Anfang an zum Eigentümlichen dieser Takte gehört, daß sie mit Verschränkung einsetzen, ihr 1. Takt fällt in allen Versionen mit dem Schlußtakt des Vorhergehenden zusammen. Zwei Umstände, ohne die wir uns die Stelle heute nicht vorstellen können, haben auch für Beethoven, soweit wir wenigstens seine Arbeit verfolgen können, immer dazu gehört: eben jene metrische Besonderheit, deren scherzofördernde Bedeutung oben hervorgehoben wurde, und das Hinzutreten eines neuen Melodieinstruments. Beide Eigentümlichkeiten sind während der starken Umwandlungen des Themas an ihrem Platze verblieben.

64. *M.* Am Ende Coda eine fremde St. (?)





Der jetzige Themanachsatz hat seine Funktion erst spät bekommen. Zuerst hat Beethoven ein Thema bauen wollen, wie es uns noch nicht begegnet ist. In durchaus $^3/_4$ zählendem schnellem Tempo geht ein völlig selbständiges, keiner Ergänzung bedürftiges Menuetthema von acht Takten voraus. Darauf folgen, nur durch die Verschränkung mit dem Thema verbunden, die acht Takte des späteren Nachsatzes, auch im $^3/_4$-Tempo, so daß sie eine ganze Periode bilden. Engere Beziehungen bestehen zwischen den beiden Teilen nicht, eine 16taktige Periode liegt nicht vor. Die ersten acht Takte sind ein Menuett der Art etwa wie op. 18^{IV}. In der zweiten Skizze haben sie sich diesem Satz auch in der Schlußwendung angeglichen. In allen drei Entwürfen, wie auch in der endgültigen Fassung, liegt der 4. Takt, also der Halbsatzschluß des ersten Teils auf b^1, und davor bedeutet es^1 einen harmonisch ausgezeichneten Punkt. Dies dem Thema zugrunde liegende Gerippe bleibt von Anfang an dasselbe, wenn es auch in dem einheitlichen großen Linienzug nicht sonderlich hervortritt. Vergleicht man die ersten Entwürfe, so haben sie beide ihre Vor- und Nachteile. Das Menuett ist zuerst erstaunlich konventionell. An den Beethoven der Eroica gemahnt es kaum. Dafür wirkt aber der Einsatz der späteren Oboenmelodie um so frischer, ja, es liegt etwas vom fertigen Scherzo darin eingeschlossen. Die zweite Skizze hat das Menuett nun ganz entschieden verbessert. Statt des farblos zurücklaufenden Nachsatzes wird jetzt die Wirkung des Menuetts der 1. Symphonie angestrebt. Die Linie steigt über den 4. Takt hinaus, höher und höher, — erst kurz vor dem Schluß springt sie in überraschender Wendung wieder hinab. Um den Aufstieg einheitlicher zu gestalten, wurde auch der menuetthafte Knick von Takt 2—3 geradegebogen und durch Einführung von Chromatik ausgeglichen, die dann bis in die fertige Fassung gelangte. Erreichte das so gewonnene Menuetthema auch nicht das der 1. Symphonie an Scherzowirkung (dazu fehlt vor allem die Parallelität der Schlüsse), so stellt es doch ein viel zu fest charakterisiertes, abgeschlossenes Ganzes dar, als daß die nun fol-

gende Oboenpartie nicht aufgepfropft wirken müßte. Die ersten acht Takte haben entschieden gewonnen, der Zusammenhang des Ganzen ist darüber geschädigt. So geht Beethoven daran, diesen wieder herzustellen, und so kommt er erst darauf, ihn noch fester als in der ersten Absicht gelegen hatte, zu gestalten. Die Geschlossenheit der ersten Partie und die Annäherung an den Scherzocharakter hatte der Einheitlichkeit im Wege gestanden, die Oboenmelodie konnte ja als Kontrast nicht mehr wirken wie im ersten Entwurf. So wird also jetzt der abgeschlossene erste Teil aufgegeben. Nur der aufstellende Vordersatz, der zur *D* ansteigt, bleibt, während der antwortende, zur *T* zurückleitende Nachsatz fortfällt. Für ihn tritt nun mit bedeutend verstärkter Wirkung und nach *D* transponiert die Oboenmelodie ein. Das Tempo wird presto mit Doppelwerten und der kürzere Vordersatz wird durch Vorhang des »Schaukelmotivs« der Länge des Nachsatzes angeglichen. Das Scherzo leuchtet nun schon durch. Aber auch im dritten Entwurf sind die einzelnen Teile noch nicht ganz zusammengewachsen. In der nicht scherzomäßigen Dehnung vor dem Vordersatzschluß* ist etwas von der Sonderexistenz der beiden Halbsätze geblieben. Der fertige Satz vermeidet auch diese Störung des einheitlichen Verlaufs und verbindet gerade Vorder- und Nachsatz so fest miteinander, wie sonst in keinem der Liedtypen oder Fortspinnungstypen. Der Verschränkungseinsatz der zweiten Hälfte hatte das von Anfang an nahegelegt. Zu Beginn des Themas wurde das Schaukelmotiv noch etwas knapper gestaltet als in der dritten Skizze. So entsteht für die endgültige Fassung der Eindruck, daß kein Ton zu viel gesagt sei.

Man hat die Modulationsanordnung dieses Scherzosatzes verschiedentlich mit der eigentlichen Scherzowirkung in Verbindung gebracht und gefolgert, daß das Scherzo überhaupt die endgültige Tonalität neckischerweise dem Hörer gern lange vorenthalte. Wie wir gesehen haben, trifft das im allgemeinen nicht zu. Außer im vorliegenden Falle könnte man etwas derartiges nur in op. 1^1 und 26 finden wollen. Bei der Schaffung unseres Themas scheint die Absicht, die Tonarten zu solch einem Effekt zu gruppieren, dem Komponisten ferngelegen zu haben. Die Modulationsverteilung — Vordersatz nach *D*, Nachsatz bleibt darin — ergab sich ganz von selbst. Beethoven hat sie allerdings auch nicht vermieden, als sie bei der Vereinheitlichung des Themas als notwendige Folge mit auftrat.

So liegen in der Entwicklung des Themas folgende Phasen vor. 1. Skizze: Menuett- und Scherzogedanken lose nebeneinander. Kontrastwirkung. 2. Skizze: Wendung zum ausgebildeten schnellen Menuett. Die Scherzohälfte paßt nicht dazu. 3. Skizze: Wendung zum Scherzo. Der Scherzogedanke tritt in die Periode ein. Beschleunigung des Tempos. Rudimente der Herkunft werden in der endgültigen Fassung ausgeschieden.

Zur Stellung des Satzes in der Reihe der Scherzi meint die Thayersche Biographie*, die Scherzi der Klaviersonaten* könnten mit dem der 3. Symphonie kaum verglichen werden, ausgenommen vielleicht op. 2^{III}*. Es ist vor allem an die Illusion des Spukhaften gedacht. Für die Scherzowirkung besteht eine engere Verbindung zwischen op. 2^{III} und 55 nicht. Wohl weist aber, wie oben ausgeführt ist, op. 2^{III} über seine Periode hinaus auf die Gruppe hin, deren Abschluß das Scherzo der 2. Symphonie bildet. Dieses war über das Klavier hinausgewachsen und stellte die symphonischen Möglichkeiten des Orchesters in den Dienst der Scherzowirkung. In der Eroica stützt sich das Scherzo dann auf völlig orchestral erfundene Motive. Das »Schaukelmotiv« und der Nachsatzeinsatz sind nur im Symphonieorchester denkbar.

Jetzt sind die Scherzoprobleme sämtlich erledigt. Die Komposition solcher Sätze, die so fruchtbar gewesen war, bricht jäh ab. Das Interesse des Tondichters gilt anderen Fragen. Bisher ist diese Erscheinung immer nur aus dem Inhalt der folgenden Sonatenwerke erklärt. Scherzi sollten zu ihrem Geist nicht mehr passen. Schon das Scherzo der Hammerklaviersonate scheint mir dagegen zu sprechen. Und in den Symphonien nannte man die dritten Sätze einfach Scherzo.

Es sei noch eine schematische Übersicht der Scherzi seit der ersten Periode gegeben.

Aus der 1. Periode.	9^{III}	14^{II}	2^{III}	18^{I}	87	9^{I}
2. Periode. 1. Gruppe. (Das »konzentrierte« Scherzo.)	26 (23) 24 28	(Trio 36)			(Trio 29)	
2. Periode. 2. Gruppe. (Die symphonischen Mittel.)		36	29 33^{II}			
2. Periode. 3. Gruppe. (Das Verhältnis a-b.)					31^{III} 55	
2. Periode. Dazwischen (Fortspinnungstypus.)						30^{II}

1806—1812.

Der nächste Abschnitt grenzt sich zeitlich von selbst ab durch die fünfjährige Lücke in der Komposition von hier in Betracht kommenden Sätzen, 1813—1817. Außer je einer Violin- und Cellosonate und zwei

Triosonaten gehören die nächsten fünf Streichquartette und auch die Symphonie 4—8 hierher. Gerade die Symphoniesätze haben das Scherzo berühmt gemacht. So steuern Erklärungen des Wortes (in Lexiken u. a.) meist gleich auf die Symphonie los, und ganz allgemein gelten als Scherzoeigenschaften besondere Züge der dritten Sätze aus den Symphonien. Der Begriff hat damit eine andere Bedeutung gewonnen als die, in welcher Beethoven ihn anwandte. Wie überall, haben die Monographen der Beethovenschen Symphonien auch ihren Bemerkungen zu den nun folgenden Sätzen Betrachtungen über die große Form zugrunde gelegt. Aber so wenig es gelingen kann, auf diese Weise Menuett und Scherzo abzugrenzen, so ist es auch zunächst nicht möglich, hier eine Erklärung dafür zu finden, warum die schnellen Mittelsätze der 4.—8. Symphonie nicht auch Scherzo heißen.

Die 4. Symphonie bietet eine Überraschung. Lenz, dem das Autograph nicht vorgelegen hat, entnahm einem frühen Druck des Werkes die Bezeichnung Minuetto. Er widmete dieser seltsamen Erscheinung längere Ausführungen*, die in dem Satz gipfeln: »In einem Raptus des vollmächtigsten Genies wird hier die alte Menuett gründlichst verspottet und nur zum Zeichen des Beethoven-Sieges über einem neuen Begriff der Name des alten (Minuetto) stehengelassen, wie der Waidmann das Fell des getöteten Getiers an die Wand nagelt«. Das bedeutet, daß der Verfasser sich das Vorkommen des Namens Menuett eben nicht erklären kann. Wie wir wissen, ist das schnelle Menuett ja längst verschwunden. Es wäre tatsächlich sehr bemerkenswert, wenn Beethoven es an so bedeutender Stelle wieder aufgenommen hätte. Aber das ist gar nicht der Fall, wie das Autograph* ausweist. Der dritte Satz ist nur mit der Tempoüberschrift versehen. So geben ihn auch Nottebohms Verzeichnis, die Gesamtausgabe und spätere Drucke. Das hat aber nicht verhindert, daß die Abhandlung der Überschrift Menuett bis in die letzte Zeit üblichgeblieben ist. Sie findet sich noch bei Grove* und Bekker*. Ein Beweis, wie unentbehrlich das vielgeschmähte Lenzsche Werk heute noch ist!

Im Bau des Themas bietet der Satz Vergleichspunkte zu Haydns mehrfach genanntem Scherzo op. 33^{V}, zu Beethovens eigenem Scherzo op. 9^{III} und etwa dem Menuett aus op. 1^{III}. Mit diesem hat er die komplizierte Metrik gemein. Auch die Figur, die durch Fortspinnung die Dehnung der Periode bewirkt, ist in beiden Fällen eine ähnliche, gleitende. Aber ihre Funktion ist verschieden. Op. 1^{III} bedient sich der »Fortspinnung nach dem 6. Takt« und folgt mit neutralen Motiven der Haydnschen Praxis nach. Das Einschiebsel zögert den Schluß hinaus und erhöht die zusammenfassende Wirkung der Kadenz. Auch in op. 60 kommt die Verlängerung dem Schluß zugute. Das Hauptaugenmerk ist aber auf die kontrastierende Wirkung der Fortspinnungstakte gerichtet. Nicht

gleichgültig, sondern gegensätzlich verhalten sich die gleitenden Figuren zum Anfangsmotiv. Ähnlich wie oft bei Mozart* bilden sie einen Mittelteil für sich, vor dem der Vordersatz mit ex abrupto-Einsatz steht. In unseren Sätzen kommt diese Bauart nur dies eine Mal vor. Der Nachsatz ist normal mit dem Hauptmotiv gearbeitet, die Schlußtakte erinnern auffällig an op. 9^{III}, wo aber das harmonische Element eine größere Rolle spielt. Beim Vergleich mit Haydn stellt sich heraus, daß hier einmal auch in Beethovenschem Sinne der ältere Meister der Scherzokomponist ist. Schon seine nur durch die Taktstrichfermate durchbrochene Periode deutet darauf hin. Der Gegensatz der rhythmisch komplizierten und der leicht hingleitenden Figur ist bei beiden Komponisten ähnlich gestaltet. Vor allem die Eingangstakte mit ihrem $^2/_4$- in $^3/_4$-Takt rhythmisierten Aufstieg im Akkord sind verwandt. Aber schon das Ende dieser Takte zeigt, worauf es in beiden Fällen ankommt. Haydn betont den Aufstieg. Über Stock und Steine, mit Hemmungen geht es hinauf. Folgt nun als Antwort die leichtbewegliche Bildung, so ist die Scherzowirkung gegeben, die also auf der plötzlich sich ändernden Verlaufsintensität beruht. Darauf ist Beethoven nicht eingestellt. Indem er durch Herabführung der Melodie die Anfangstakte zu einer geschlossenen Partie macht, stellt er nicht einen Aufstieg, sondern eine schön gerundete Phrase an den Beginn und läßt nun nach Rondoart andere folgen. Die gleitende Figur antwortet nicht. Scherzowirkung liegt auch nicht vor, und die Verlaufsintensität steht nicht im Vordergrund. So ist in beiden Themen trotz der Gegenüberstellung der gleichen rhythmischen Bildungen Absicht und Wirkung verschieden.

Grove hat darauf hingewiesen, daß beim dritten Satz der 5. Symphonie die Bezeichnung Scherzo mit Recht fehlt. Da der Nachsatz des Themas nur eine eindringlichere Wiederholung des Vordersatzes ist, bleibt eine Scherzowirkung aus dem Verlauf ausgeschlossen. Auf dem Verhältnis a—b beruht gewiß ein gut Teil der Wirkung, aber nicht im Sinne eines Scherzo, obwohl die Raketengestalt des a dazu passen würde. b bringt jedoch die Pointe nicht. Wichtig ist hier vor allem der Klanggeschlechtwechsel, der im Scherzo nicht heimisch ist. Er wird mit einem tonalen Effekt verbunden. a moduliert kurz, aber mit aller Entschiedenheit von der Molltonika zur Molldominante, die also ^0T wird. b setzt hier ein. Je eindringlicher jedoch seine »Frage« wird, desto mehr löst sich die neue Tonika wieder auf zur Dominante des Anfangs, und zwar zur Durdominante. Der Nachsatz vergrößert die Mollbedeutung des a durch Einschiebung eines Taktes *cis—d*, der Dominant der neuen Tonika. Um so weiter ist die Entfernung, welche die Rückmodulation durchlaufen muß, um so dringender die »Frage«. Solche Dehnungen sind im Scherzo nicht üblich. Die anderen thematischen Bildungen dieses Satzes zeigen keine Scherzoeigentümlichkeiten.

Mit dem dritten Satz der Pastoralsymphonie beginnt deutlich die Hinwendung zum Scherzando. Scherzozüge fehlen. Der Vordersatz — natürlich werden Doppeltakte gerechnet — ist nach dem Fortspinnungstypus gebaut, enthält aber weder in a + a den Richtungsgegensatz, noch im ganzen eine Kumulusbildung. Takt 5 und 6 werden durch eine stark kontrastierende Gruppe eingenommen, für die der Klanggeschlechtwechsel große Bedeutung hat. Auch der Schluß ist gar nicht scherzomäßig. Nur die Einzelmotive geben dem Satz den lustigen Charakter. Wie in den meisten lustigen und munteren Volksliedern und Tänzen ist die Gestalt der Motive, außerhalb des Verlaufs, Träger der Wirkung. Die im Lauf des Satzes vorkommenden an Dorfmusik erinnernden komischen Wendungen gehören natürlich auch nicht zum Scherzo.

Einen weiteren Beitrag zum Scherzando liefert das Presto der 7. Symphonie. Hier ist das ganze Thema (Doppeltakte) nach dem regelrechten Fortspinnungstypus gebaut, ja Takt (5) und (6) sind nach Haydnschem Muster einander gleich. Der Vordersatz hat keinen Richtungsgegensatz, das zweite a ist eine Überbietung des ersten, und der Nachsatz legt den ziemlich weiten Weg zur *(D)[Tp]* allmählich und ohne Überraschungen zurück. Der Schluß gemahnt übrigens wieder an op. 9^{III} und 60. Nur das Hauptmotiv könnte uns dazu verleiten, den Satz Scherzo zu nennen. Wir würden dann aber die Bezeichnung nicht in Beethovens Sinne gebrauchen. Auf Scherzando weisen auch die Tonwiederholungen als weibliche Endungen.

Die 8. Symphonie geht zum richtigen, auch so bezeichneten Scherzando über. Beide Mittelsätze haben Mittelcharakter, der zweite ist das altväterliche Menuett. Für den Abweichungssatz, unser Scherzando, gibt die Notierung im $^2/_4$-Takt noch zu große Werte an, es muß noch einmal Teilung stattfinden, anstatt wie sonst Zusammenfassung. So sehr beherrscht das Kleinleben den Satz. Die acht Takte Thema sind durch Einschiebsel und Vorhänge weit auseinandergezogen. Der Verlauf ist ganz einfach und kann keine Scherzowirkungen hervorbringen. Ganz offensichtlich stehen die kleinsten rhythmischen Figuren in ihrer eigenartigen Gestaltung für den Scherzandocharakter im Vordergrund.

Auch im Menuett ist natürlich nichts Scherzoähnliches zu entdecken. Grove stellt die drei Menuette der Beethovenschen Symphonien zusammen. Dazu ist zu bemerken, daß eins davon ein Scherzo ist (1. Symphonie), eins eine lustige Parodie (8. Symphonie), während das dritte nie existiert hat (4. Symphonie).

Eine ähnliche Satzfolge wie die 8. Symphonie hat das in diesen Zeitabschnitt gehörige *es* dur-Trio op. 70^{II}. Auch hier, wie in op. 31^{III}, steht an dritter Stelle ein Menuett, nur Allegretto überschrieben, das aber ursprünglich als Menuett entworfen ist. Weshalb der Name fortblieb, läßt sich nur vermuten. Diesmal werden die Gründe nicht im Thema liegen,
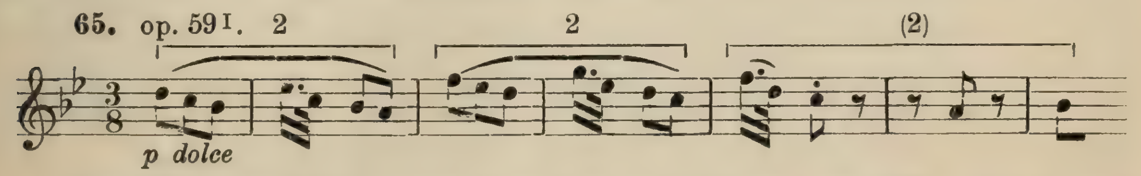
sondern vielleicht in der großen Form: Menuett — Trio — Menuett — Trio — Menuett. Scherzomäßiges findet sich nicht in dem Satz.

Dem Scherzo op. 31^{III} und dem Scherzando op. 93 entsprechend ist der zweite Satz der *es*dur-Triosonate auch nur Allegretto überschrieben. Der Scherzandocharakter tritt in seinem Thema nicht so hervor, daß er in die Überschrift mit aufgenommen wäre. Die Einzelmotive stehen im Vordergrund. Einstellung auf den Verlauf und ähnliches liegt dem Satz fern, der Verlauf selbst ist einfach.

Auch das dritte Quartett aus op. 59 enthält an dritter Stelle ein langsames Menuett, das wie die vorhergehenden als Grazioso näher bezeichnet ist. Der zweite Satz des ganzen Werkes hat mit Scherzo oder Scherzando nichts gemein, nur sein Stakkatobaß erinnert an den entsprechenden Satz in op. 31^{III}.

Das zweite Quartett sollte ebenfalls an dritter Stelle ursprünglich ein langsames Menuett enthalten, dessen Thema Nottebohm mitteilt. Beethoven hat aber statt dessen das Allegretto eingefügt, das mit den entsprechenden Sätzen aus 14^{I} und op. 109 die *e*moll-Tonart unter unseren Sätzen vertritt. Alle drei haben Vergleichspunkte*, vor allem sind sie durchaus keine Scherzi. Stellt man etwa das Allegretto aus dem Quartett mit der zweiten Bagatelle aus op. 33, dem oben besprochenen Scherzo, zusammen, so wird deutlich, wie einheitlich die Linienführung im *e*moll-Satz ist. Trotz der komplizierten Lage der Motive im Takt, trotz des weiten Umfangs und der in den Motiven verwendeten großen Intervalle kommt nicht der linienverwirrende Eindruck der Bagatelle zustande.

Ein echtes Scherzando, auch so benannt, ist der zweite (Abweichungs-) Satz des *f*dur-Quartetts op. 59^{I}. Die beiden Halbsätze der ersten Periode unterscheiden sich motivisch äußerst scharf, der Vordersatz benutzt ja nur einen Ton! Aber eine Scherzowirkung kommt nicht zustande. Der Nachsatz bringt keine überraschende Lösung, sondern im Gegenteil recht ausführliche, mehrfach gebogene, breit darlegende Wendungen mit Scherzandocharakter. Deutlich ersichtlich sind die Mittel, mit denen gearbeitet wird, in der dritten Periode*, Takt 17—29. Die Struktur des Nachsatzes ist 2a + b. a ist zweitaktig, b eigentlich auch, aber durch ausgeschriebenes ritardando auf drei Takte auseinandergezogen. So enthält der Nachsatz $2 \times 2 + 3$ Takte*.



Der Themaschluß erinnert an den im Scherzo op. 18^{VI}. Tritt auch hier die Metrik nicht aus der strengen Symmetrie heraus, so könnte man doch in der auffälligen Rhythmik des 7. und 8. Taktes Ansätze zur freien

metrischen Behandlung, wie sie in op. 59[I] angewandt wird, entdecken wollen. Wie sehr die Scherzi in op. 18 überhaupt zum Scherzando hinneigen, ist oben zur Genüge auseindergesetzt. Beethoven tut also im *f*dur-Quartett den letzten Schritt auf einem Wege, den die ersten sechs Quartette schon vorgezeichnet hatten.

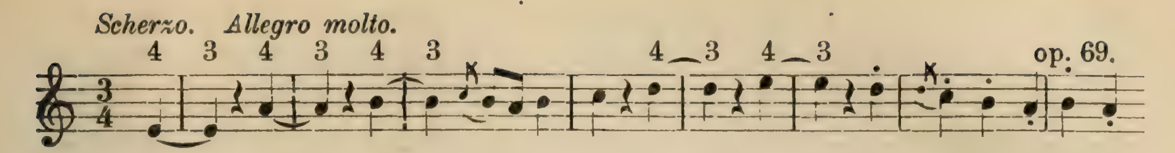
Auch die Quartette op. 74 und 95, die noch in die Zeit bis 1812 gehören, enthalten keine Scherzi. Im *f*moll-Quartett lautet die Überschrift gar Allegro assai vivace, ma serioso. Um anzuzeigen, daß das Stück kein Scherzo sei, hätte es dieses Zusatzes nicht bedurft, Beethoven verwendet ihn ja sonst auch nicht. Die Vorschrift serioso war dagegen wohl am Platze, wenn wie hier die Gefahr einer Scherzoso- oder Scherzandoauffassung des rhythmischen Kleinlebens nahelag.

Wie in op. 95 sind auch im unbenannten Satz des »Harfenquartetts« Scherzoeigentümlichkeiten nicht enthalten, trotzdem der Verlauf hier sehr stark im Vordergrunde steht.

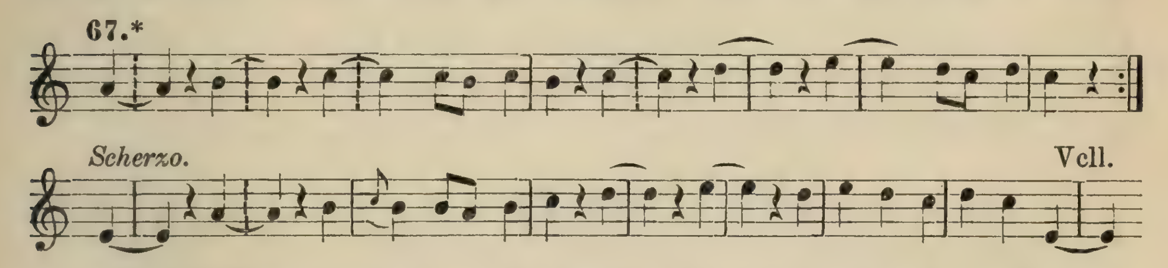
Die Scherzothemen dieses Zeitabschnittes bilden keinen neuen Scherzotypus aus. So führt uns die Cellosonate op. 69 in die erste Periode zurück. Diejenigen Sätze, die dort die typischen Eigentümlichkeiten am reinsten enthalten, stehen op. 69 am nächsten, so vor allem das Menuett der 1. Symphonie, auch op. 1[I] und op. 8. Da der Richtungsgegensatz sich über eine verhältnismäßig lange Strecke, die beiden Takte des b, ausdehnt, muß das Tempo Allegro molto sehr schnell genommen werden. Bei Verschleppung, wenn die Zusammenfassung des Verlaufskontrastes unmöglich wird, geht die Wirkung verloren, und es kommt höchstens ein Scherzando zustande, dessen Träger das erste Motiv wird, etwa in der Art, wie Bekker es andeutet*. Das Thema ist ein echtes Scherzo, wie die besten der ersten Periode. Vorder- und Nachsatz entsprechen sich völlig, beide bestehen aus a und b. Das zweite a überbietet das erste. Das erste b setzt die Steigung des a entschieden fort, das zweite läuft ebenso entschieden hinab. Nach dem anhaltenden Steigen wirkt der Richtungsgegensatz besonders nachdrücklich. a—b bilden das gewohnte scherzomäßige Verhältnis. Dem einen Intervall des a ist durch die rhythmische Behandlung das allzu Mühelose genommen — b läuft wieder schleunigst in den Schluß. An die einfache Rhythmisierung der Schlußphrase knüpft sich die Hauptwirkung, während das Mißverhältnis des Vordersatzes in der großen ansteigenden Kurve etwas an Bedeutung verliert. Besonderes Interesse mag der Satz für seine Zeit gehabt haben wegen der Ähnlichkeit mit einem der verbreitetsten Menuette Haydns, dem der Londoner Symphonie in *c*moll (Ges.-Ausg. Nr. 95).

66. *Menuetto.* Haydn (Br. & H. 9).





Bei aller Ähnlichkeit der Gesamthaltung und Gleichheit der Anfänge dieser beiden Mollsätze hat Beethoven es verstanden, die Scherzoelemente, die Haydn fehlen, in den Vordergrund seines Themas zu stellen. Skizzen beweisen, daß es von vornherein auf ein Scherzo abgesehen war, wie auch das ausnahmsweise Vorkommen des Wortes Scherzo beim späteren Entwurf nahelegt. Die frühere Skizze ist ein Scherzo derselben Bauart wie op. 26. Der Nachsatz steht in Dur. Das Verhältnis a—b ist noch nicht recht wirksam.

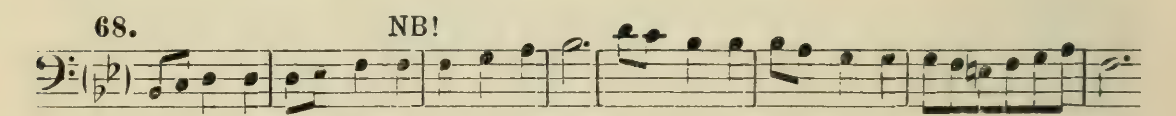


Also verbessert Beethoven. Die spätere Fassung zeigt den Unterschied a—b deutlicher. Das erste a ist verändert. Vor allem hat aber das zweite b die endgültige Rhythmisierung bekommen, für die Scherzowirkung eine wesentliche Verbesserung. Noch immer stört der Klanggeschlechtwechsel. Der Schluß in *c*dur läßt den Verlauf als einen einheitlichen Aufschwung erscheinen und lenkt die Aufmerksamkeit von den Zwiespältigkeiten im Innern ab. Das fertige Thema vermeidet auch diese Störung und bleibt in *a*moll. Nur zur Überbietung der ersten Phrase erscheint die Durtonart. Die Skizzen weisen aus, daß an eine Nachahmung des Haydnschen Satzes nicht ursprünglich gedacht ist. Erst während der Arbeit entstand die Ähnlichkeit. Noch ein anderes Element weist auf Haydn. Der Nachsatzschluß mit der überraschenden weiblichen Endung, die hier so scherzofördernd eingeführt wird, ist — siehe den Baß! — ganz in Haydns Manier gehalten, *T D T D T*. Auch dieser Anklang steht zuerst in der zweiten Skizze.

Das Scherzothema der letzten Triosonate op. 97 ist bereits im allgemeinen Teil als Beispiel ausführlich behandelt. Wie dort dargelegt wurde, vereinigt es die wesentlichen Züge der anderen Scherzi in sich, ohne Neues hinzuzufügen. Als Sammeltypus steht es einzig da und bildet gewissermaßen den Abschluß und die Zusammenfassung aller früheren Sätze. Gleichberechtigt sind die Scherzofaktoren aber auch hier nicht. Wie die im Laufe des ganzens Satzes hervortretenden Tanzmelodien zeigen, richtet sich die Einstellung nicht so sehr auf den Verlauf wie auf die Formen der Motive und Phrasen. Das Tempo ist mäßig wie in allen

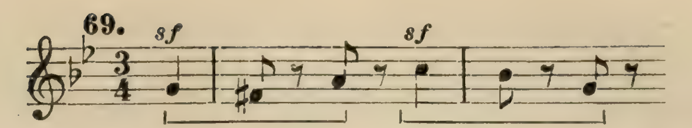
ähnlichen Fällen. Richtungsgegensatz und ruckweises Umlenken treten zurück gegen die aus dem Verhältnis a—b entspringenden Wirkungen, trotzdem sie deutlich vorhanden sind und eine wichtige Rolle spielen. Die zweite Hälfte des Themas, Takt 9—16, vollzieht die Rückmodulation, ohne sie aber zur Scherzowirkung auszubeuten. Es wiederholt sich lediglich das Spiel der ersten Hälfte, und so kann die Reprise auch unterbleiben. Die Skizzen weisen dann auch darauf hin, daß es Beethoven von Anfang an auf Phrasengegenüberstellung, zunächst noch ohne Scherzocharakter, ankam. In weiteren Entwürfen geht der Komponist so vor, daß er die spätere Fassung aus zwei früheren zusammenstellt*. Noch in der letzten Skizze ist von den drei Scherzowirkungen nicht viel zu spüren. Nachsatz und Schlußwendung gelangen ohne hervortretenden Verlaufskontrast und ohne Ruck zum Ziel. Auch das a—b ist noch nicht rhythmisch kontrastiert wie im fertigen Thema. Eine Tonwiederholung im 2. Takt verdirbt alles.

68.



Setzt man statt der beiden Viertel *d* eine Halbe, so ist das Mißverhältnis und damit das Scherzo da. Die anderen thematischen Bildungen des Satzes, die Tanzthemen und die »schwebende« Mollpartie tragen die Züge des Scherzo nicht.

Als letzter Satz dieser Periode folgt noch das Scherzo der *g* dur-Violinsonate op. 96. Die Bezeichnung »das ruhigste Scherzo Beethovens«, die für op. 31^{III} mit seinen starken inneren Gegensätzen nicht zutraf, wäre für diesen Satz am Platze. Hier wird wieder einmal so recht klar, wie verfehlt es ist, den Scherzocharakter in betonten äußeren Gegensätzlichkeiten finden zu wollen. In unserem Satz ist nur ein *f*, auf dem letzten Akkord, enthalten. Außerdem sind lange crescendi und diminuendi angegeben und eine große Zahl sforzati. Sucht man in diesen Ersatz für fehlende Gegensätzlichkeiten, so kommt man zu verzerrten Wirkungen. Wie in op. 31^{III} heben die Akzente nur die durchgehende Auftaktigkeit hervor. Der Richtungsgegensatz ist nach Art der Fortspinnungstypen im a + a des Vordersatzes enthalten. Während Beethoven aber den Vordersatz von op. 9^{I} geradezu in den Verlaufsgegensatz einspannt und in op. 30^{II} den Schleifer zur starken Hervorhebung verwendet, arbeitet er den einzigen Scherzozug in diesem späten Satz gar nicht heraus. Irgendwelche äußere Mittel werden nicht herangezogen, der Richtungsgegensatz ist ganz sich selbst überlassen. Er steht ja doch im Vordergrund des Interesses. Willkürlich verkürzt läßt er sich in diesem Schema darstellen:



Weniger prononziert kann er wohl kaum auftreten. Trotzdem vermag er das Scherzo zu tragen. Der Nachsatz ist denen in op. 9^{I} und 30^{II} analog gebildet. Der etwas erregten Kleingliedrigkeit der Fortspinnung folgt die beruhigende Schlußphrase mit der großen Mollsexte. Der zweite Teil des Scherzo ist eine lange Fortspinnung. Aber hier zeigt sich die Tendenz des Satzes. Anstatt zum Kumulus zu werden und überraschend zu schließen, läuft die Fortspinnung wieder in die beruhigende Mollkadenz hinein. Trotz des fehlenden »sprühenden Feuers« ist der Satz ein echtes Scherzo, was Beethoven ja auch nicht vermerkt haben würde, wenn er es nicht gemeint hätte! Neue Aufschlüsse über das Wesen des Scherzo erhalten wir jedoch durch dieses letzte* Scherzo dieser Zeitspanne nicht. Was bisher als wesentlich erkannt wurde, liegt noch einmal ganz offen vor uns.

Zusammenfassend ist von den Werken der Zeit seit der 3. Symphonie bis 1812 zu sagen, daß sie entweder keine mit den Scherzi vergleichbaren Sätze enthalten wie die Klaviersonaten, oder wie die Kammermusik dem Scherzo fernstehen oder aber in der Symphonie sich mehr und mehr von ihm abwenden. Die drei Scherzi der Duo- und Triosonaten prägen in großer Reinheit und Abklärung drei verschiedene Typen aus.

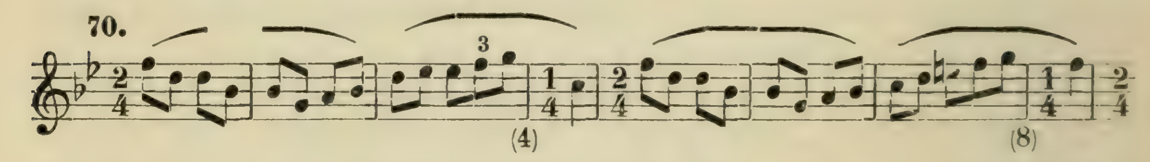
1818—1826.

Innerhalb der nächsten Periode, der Zeit des »letzten« Beethoven, sind die Jahre 1813—1817 ohne für uns in Frage kommende Sätze. Danach folgen drei der letzten fünf Klaviersonaten, die 9. Symphonie und die letzten fünf Quartette.

Nur ein Scherzo benannter Satz findet sich in diesen Werken, zu Anfang der Reihe in der großen Hammerklaviersonate op. 106. Bekker nennt ihn »die Krone der Beethovenschen Klavierscherzi« und führt aus, Beethoven habe mit ihm auf eine »alte, fast vergessene Form« zurückgegriffen, die dann im zweiten Satz der 9. Symphonie ihre Erfüllung finde. Wir werden dagegen sehen, daß das Scherzothema der *b*dur-Sonate sich an seine Vorgänger anschließt, während zwischen ihm und den folgenden Themen ein großer Unterschied ist. Nagel meint: »Man sieht aber auch hier wieder, daß man mit den alten Bezeichnungen von Periode, Vorder- und Nachsatz in Beethovens späteren Werken nicht mehr überall auskommt«. Wir müssen uns gerade solcher technischer Handhaben, die hier nicht weniger passen als sonst, bedienen. Einen »fundamentalen Unterschied« zu anderen Scherzi aus früheren Werken definiert Nagel: es fehlen nämlich die auf kleinsten Raum so nahe wie

möglich zusammengedrängten gegensätzlichen Bildungen. Die besondere Wirkung des vorliegenden Satzes beruht »auf der allgemeinen Energie seiner Gestaltung«. Da das Kontrastieren kleinster Bildungen in den meisten Scherzi nicht zu finden ist, wird auch der hier behauptete »fundamentale Unterschied« gegenstandslos. Den unmittelbar vorhergehenden Scherzi op. 97 und 96 gegenüber enthält op. 106 sogar mehr »Gegensätzlichkeiten auf kleinstem Raum«.

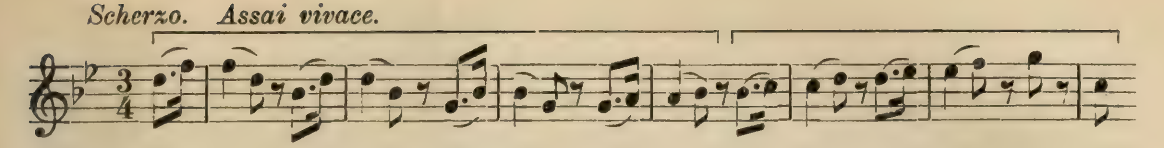
Der Bau des Themas ist von jeher viel besprochen. Sogar der Unparteiische vom Jahre 1863 konstatiert einen Takt zu wenig. Lenz führt geradezu die Scherzowirkung auf die Entsprechung von 4 und 3 Takten zurück. H. Riemann versuchte zuerst* die unregelmäßige Metrik zu erklären, indem er Elision des 7., also vorletzten, Taktes annahm. Später, als sein System feststand*, hat er statt dessen Gruppenverschränkung, (6) = (7), sehen wollen. In seinem letzten Werk* ist Riemann schließlich zur Aufstellung von Doppeltakten übergegangen, wozu das äußerst schnelle Tempo, Assai vivace, auch tatsächlich zwingt. Die Periode zählt also zwei siebentaktig notierte Halbsätze. Hört man den Satz, so ist diese Einteilung notwendig, sieht man dagegen das Notenbild, so stellen sich starke Hemmungen ein, so daß man an der Richtigkeit des Gehörten zweifeln möchte. Die visuellen Schwierigkeiten tragen hier die Schuld daran, daß der Satz immer im echten $^3/_4$-Takt aufgefaßt wird. Beim Hören von sehr schneller Figuration tritt von selbst die Einstellung auf den Melodiekern ein, beim Lesen bleibt das Auge an der Außenseite der Figuren haften. Bei Sätzen wie dem vorliegenden oder etwa dem Schlußsatz aus op. 31^{II} kostet die Überwindung des Notenbildes besondere Mühe. Im $^2/_4$-Takt ist der Kern folgender*:



Die Skizze* zum Thema ist ein schnelles Menuett, gar mit Halbschluß am Ende. Im Vordersatz vereinigen sich in gewöhnlicher Weise je zwei Takte zu einer geschlossenen Phrase. Der Nachsatz fängt mit zwei eintaktigen Wiederholungen (Fortspinnung) an und schließt in regelmäßigem Metrum mit einer zweitaktigen Schlußphrase. Im Gegensatz dazu vereinigt die endgültige Fassung zu Anfang vier gleiche Figuren erst zu einer geschlossenen Phrase, deren Linie von f^2 herab im Bogen nach b^1 (Sextakkord der Tonika) fortschreitet.

71. *Allegro.*

Scherzo. Assai vivace.



Der im $^6/_4$-Takt zweitaktigen Anfangsphrase antwortet ein b von $1^1/_2$ Takten Länge*. Darauf folgt der Nachsatz, ebenfalls mit $2 + 1^1/_2$ Takten. Im Lauf der Periode muß das Taktgewicht also irgendwo umsetzen, es muß ein nur $^3/_4$ zählender Takt vorkommen. H. Riemann hat sich bemüht, eine Zusammenschiebung in der Mitte der Halbsätze glaubhaft zu machen, der 2. Takt wäre demnach unvollständig. Wahrscheinlicher ist die obige Deutung*, die dem 4. Takt nur drei Viertel zuteilt und die Einsätze nach den Halbsatzschlüssen unter Auslassung von Pausen geschehen läßt. Beim unvoreingenommenen Hören stellt sich dort wirklich das Bedürfnis nach der leichten Hälfte des Taktes ein, die man mit Pausen füllen möchte. An und für sich enthält eine solche Überstürzung des neuen Einsatzes noch nichts Scherzomäßiges oder gar Komisches. Erst im Zusammenhang entsteht die Scherzowirkung.

Die Form des Themas ist die des echten Scherzo, Liedtypus mit wörtlicher Gleichheit der beiden a. Durch ihren metrischen Bau unterscheiden sich die Phrasen b noch auffälliger als bisher bei irgendeinem Scherzo der Fall war. Das Mißverhältnis bedient sich der stärksten Mittel. b läuft nicht nur wie sonst unerwartet leicht in den Schluß, sondern es ist überhaupt schon drei Viertel zu früh fertig! Die metrische Abweichung ist hier einschneidender als irgendeine melodisch-rhythmische sein könnte. Zudem fehlen diese Mittel auch nicht. a ist verwandt mit der alten Rakete aus der ersten Periode. War in op. 1^{I} der Akkordabstieg mit Leittönen ausgestattet, war in anderen Fällen die Rakete rhythmisch belebt, so steigert das Thema op. 106 die Bedeutsamkeit der Phrase a besonders dadurch, daß die fallende Terzenfolge des Kerns mit den obligaten Motiven verbrämt wird. Wie motivische Arbeit setzt der Anfang ein. Größere Intervalle, unruhige Melodik, gewichtige Baßführung unterscheiden ihn von der Fortsetzung in der zweiten Phrase, die hier geradezu davon gleitet*, um dann überraschend mit entschiedenem Schritt zu schließen. Daß es sich im ganzen Satz nicht um eigentliche motivische Arbeit nach dem Muster der ersten Sätze handelt, sondern um durchgeführte Figuration, ist während der Phrase b schon klargeworden*. Um so unwiderstehlicher wirkt der verfrühte, geschäftig überhastete Einsatz des Nachsatzes. Vielleicht ist diese Stelle der stärkste Effekt des ganzen Stückes. Die metrische Unregelmäßigkeit fördert nicht nur den Scherzocharakter des auf a folgenden b, sondern setzt auch das nach Schluß des b neueintretende a in ein neues Licht und bildet also ein ideales Mittel, das Mißverhältnis nach beiden Seiten hin zu vergrößern.

Man kann die Wirkung der Elision am Presto des Harfenquartetts studieren. Hier werden die Schlußtakte der Halbsätze (im Nachsatz durch eine angehängte Figur im Cello) voll ausgezählt. Läßt man diesen metrisch ausgleichenden Takt fort, hört man also einfach drei Viertel früher auf, was am Schluß ohne Störung der Melodie und des harmonischen Sinnes möglich ist, so entsteht beim Wiedereinsetzen des a ein Anschluß, ähnlich dem in der *b* dur-Sonate. Das Mißverhältnis ist hergestellt. Weiter reicht der Vergleich nicht, denn die Phrasen im Quartett sind auf solche Versuche nicht eingerichtet.

Die Gleichheit der Halbsätze und die *f*-Schlüsse im *b* dur-Thema lassen einen Verlaufskontrast von Vorder- und Nachsatz vermuten. In der Tat sind die abweichenden Kadenzen nach den streng parallelen Halbsatzanfängen betont und aufeinander bezogen. Jedoch kommt ein echter Richtungsgegensatz nicht zustande. Es ist, als überböte hier das zweite b das erste, als seien die Halbsätze also nicht gegensätzlich, wie wir es vom Scherzo gewohnt sind. Trotz des schnellen Tempos ruht die Wirkung also nicht so sehr auf dem Gesamtverlauf wie auf dem Verhältnis a—b. Aber es ist der Verlauf der beiden Phrasen, der das Mißverhältnis hervorruft. So schließt sich das Thema mehr an diejenigen Vorgänger an, für deren Scherzocharakter das Innenleben der Halbsätze wichtig war, wie z. B. op. 97. Als dritte Lösung des Problems, auf dem a—b-Verhältnis ein ganzes Scherzo aufzubauen, steht es durchaus selbständig neben den beiden anderen (op. 31^{III} und 55). Alle drei Fälle greifen die Frage grundsätzlich von verschiedenen Seiten aus an. In die erste Periode weist die Verwendung der Anfangsrakete, und eine merkwürdige Übereinstimmung verknüpft gar das überhaupt erste Scherzo Beethovens mit diesem letzten. Beide, das posthume *es* dur-Thema wie op. 106, erzielen ihre so verschiedene Wirkung durch metrische Verkürzung der Antwort. Im allgemeinen enthält sich das Scherzo solcher Mittel.

Gewiß zeigen von den nun folgenden Sätzen die betreffenden Themen aus der *e* dur-Sonate und aus dem *es* dur-Quartett keine Scherzozüge. Die Halbsatzendungen im *e* moll-Prestissimo stehen nicht in melodischer Parallelität. Wollte man im Vordersatz zwischen dem rhythmisch-charakteristischen a und dem b ein Mißverhältnis annehmen, so würde doch das b des Nachsatzes den Ansatz dazu völlig verwischen. Lenzens Bezeichnung »Scherzophantasie der dritten Periode« ist unberechtigt.

Im Scherzando op. 127 steht, wie schon verschiedentlich bemerkt, das Einzelmotiv durchaus im Vordergrund. Auf eine gewisse Beteiligung des Verlaufes weisen die verschieden gerichteten, einander antwortenden Phrasen des Anfangs hin. Jedoch fehlt die enge Beziehung der Schlüsse aufeinander. Die Länge der Phrasen macht sie trotz des schnellen Tempos

unmöglich, und die Polyphonie lenkt die Aufmerksamkeit ab. Unsere a—b-Wirkungen kommen nicht vor.

Auch das Allegro ma non tanto des Quartetts op. 132 stellt ein Motiv in den Vordergrund, jedoch unter Annäherung an das Scherzo. Dreimal wird die Anfangsphrase wiederholt, jedesmal eine Stufe höher, trotz zarter Klangfarbe und durchbrochener Arbeit eine starke Steigerung. Die Schlußphrase überbietet sie nicht und faßt sie nicht zusammen, sondern findet im Gegenteil eine leichte Lösung wie in op. 24. Im *pp*, von Pausen durchsetzt, besteht sie nur aus den allernötigsten Andeutungen, einem zweimal wiederholten Bruchstück des Hauptmotivs. *D* und *T* werden in knappster Weise angerührt. Auch tritt eine Modulation ein, die nach Scherzoart nicht ausführlich umschrieben wird. Der Anfang kehrt nun in der neuen Tonart wieder. Es kommt jedoch nicht mehr zu einer solchen Steigerung wie im Vordersatz, da der dritte Motiveinsatz wieder in der Höhe des ersten liegt, und Modulation findet nicht statt. Das Interesse wendet sich vom Verlauf ab auf ein Spiel mit dem verkürzten Anfangsmotiv, das aus der Periode hinausdrängt und dem in op. 7 ähnlich sieht. Wie in allen Fällen solcher »Fortspinnungen nach dem 6. Takt« faßt schließlich ein ausgreifender Schlußschritt das Ganze zusammen. Charakteristisch ist der Baß. In ein reines Scherzo paßt solch eine Kadenz nicht. Die Kumulusbildung im Vordersatz berechtigt also wohl kaum dazu, den Satz in Beethovenschem Sinne Scherzo zu nennen.

Ganz sicher werden wir ihm die Bezeichnung verweigern, wenn wir ihn vergleichen mit den fünf noch übrigen Themen, op. 110, 125, 130, 131, 135. Sämtlich müssen sie, trotzdem der Komponist es nicht ausdrücklich vorschrieb, den echten Scherzi zugezählt werden. Mehr als bei allen früheren Scherzi steht hier der Verlauf im Vordergrund. Kennzeichnend sind die äußerst schnellen Tempi und die ganz knappe Fassung der Sätze. Faktoren, welche die Grundeinstellung stören könnten, sind durchweg ausgeschaltet. Es kommt nicht einmal zur Gegenüberstellung von Phrasen, aus deren Mißverhältnis eine Scherzowirkung entspringen könnte. Wirksam ist allein der Verlaufskontrast der ganz parallelen Halbsätze mit ausschließlich melodischem Richtungsgegensatz oder mit harmonischer Färbung. Naturgemäß sind diesen Scherzi diejenigen früheren am ähnlichsten, deren Grundlage die gleiche ist. Unter den Fortspinnungstypen und in den drei Gruppen der zweiten Periode sind sie nicht zu finden, und auch die meisten der Scherzi der ersten Periode haben noch zu viel vom Mißverhältnis in sich, als daß sie mit den ganz radikalen Verlaufscherzi des letzten Beethoven verglichen werden könnten. Am ehesten kommt op. 21 und das in seinen Bahnen wandelnde op. 69 in Frage. Die Kumulusbildung dieser beiden Sätze ist in den späten Themen vermieden. Das kleine primitive op. 8 (im geraden Takt!) zeigt

von allen entschieden die meiste Ähnlichkeit mit den konsequentesten letzten Scherzosätzen, mit op. 110 und op. 131.

Mit obstinatem Motiv gearbeitet, wie op. 127 und 132, ist das Thema aus dem *b*dur-Quartett, Presto ₵. Doch sind Effekte, die auf Motivcharakteristik beruhen, und die in op. 132 vorkamen, darin nicht enthalten. Die Führung von Cello und Viola läßt keinen Zweifel darüber, daß es nur auf Fortschreiten abgesehen ist, und Träger dieser Tendenz ist der Kern der melodischen Linie.
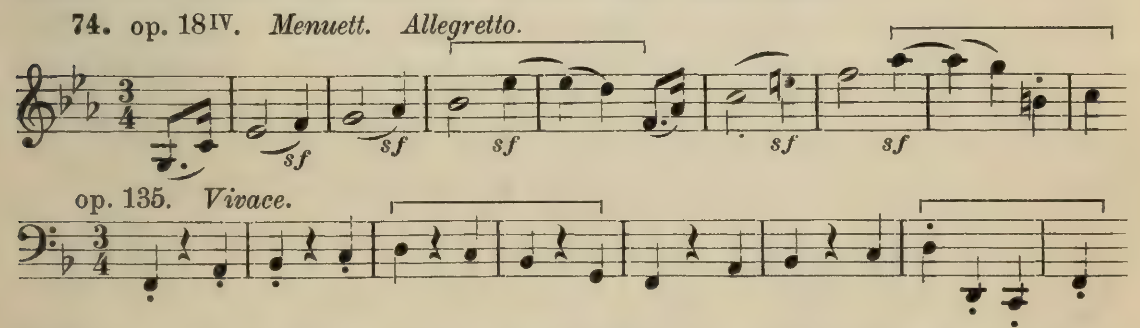


Der Richtungsgegensatz ist deutlich. Besondere klangliche Auszeichnung wird der steigenden Kurve durch den phrygischen Schluß verliehen (*Sp D*). Der Nachsatzschluß wirkt demgegenüber wie ein ganz tiefes Herabsinken. Der phrygische Schluß kam bisher noch nicht vor. In op. 131 wird er noch einmal in derselben Weise verwandt. Schon in op. 69 spielte der Klanggeschlechtwechsel eine gewisse Rolle. In diesen letzten unbenannten Scherzi finden wir ihn häufig. Eine Kumulusbildung wird im Trio des vorliegenden Satzes angewandt.

Im Gegensatz zu den entsprechenden Sätzen der 4. bis 8. Symphonie ist in der 9. Symphonie der schnelle Mittelsatz ein echtes Scherzo. Ganz allgemein wird es als Höhepunkt des Beethovenschen, ja des Scherzo überhaupt, angesehen. Die große Form, Sonatenform, weicht vom Üblichen ab und bietet vor allem Gelegenheit für die Verarbeitung des Themas. Die Irreführung durch den Paukeneinsatz zu Anfang gibt den Untergrund, auf dem sich das weitere abspielt. Weder die in diesem Satz in der Tat stark hervortretende »Arbeit« noch ein solcher Einzelzug würden aber zum Scherzo genügen, wenn das Thema nicht dazu paßte. Sechsmal wird der thematische Einsatz im Fugato wiederholt, jedesmal eingeführt durch das punktierte Oktavenmotiv, das der abstürzenden Rakete im ersten Satz des Werkes verwandt ist. Wie die benachbarten Scherzi ist auch hier das Thema ganz auf den Verlauf eingestellt. Jedoch umgibt den Kern eine leichte Stakkatofiguration, die den groben Zug, der den Verlaufsthemen meist eignet*, fernhält. Die Gliederung liegt klar zutage. Vorder- und Nachsatz entsprechen sich deutlich. Der Richtungsgegensatz führt einmal hinauf zum f^2, am Schluß dagegen mit Modulation in die Tiefen des a^1 hinab. Der Kern ist etwa folgender:



Achtet man nur auf die Parallelität und den Richtungsgegensatz im Notenbild, so kann fraglich erscheinen, ob das Vivacethema im

f dur-Quartett op. 135 den Scherzi zuzurechnen ist. Geht man jedoch dem gehörten Eindruck und der Faktur des ganzen Satzes nach, ist kein Zweifel möglich. Deutlich zerfällt das Thema in zwei Halbsätze, die nach Scherzoart bis hart an den Schluß völlig gleich sind. Aber die Endungen sind nicht parallel, und es fehlt also eigentlich die Grundlage für den Verlaufskontrast. Vorder- und Nachsatz haben lange weibliche Endungen. Es wäre Konstruktion und würde den wahren Sachverhalt nicht treffen, wollte man den Richtungsgegensatz konstatieren zwischen dem sich herabsenkenden Vordersatzschluß und dem energisch hinaufschreitenden letzten Quartenschritt im Nachsatz. Die Richtung wird hier nicht verglichen. Trotzdem haftet ganz deutlich die Scherzowirkung an der Verschiedenheit der Schlüsse. Schon einmal begegnete uns ein ähnlicher Fall. Auch im *c* moll-Menuett op. 18^{IV} lag Scherzoähnlichkeit vor, wenn auch nicht in demselben Grade wie hier. Es handelte sich um eine vom Menuett zum Scherzo weisende Übergangsform. Auch dort war die zweite Endung kürzer als die erste und enthielt einen größeren Sprung abwärts, ganz in der Art unseres Vivace. Aber schließlich gab im *c* moll-Quartett die Umlegung der Betonung vom letzten Teil der Phrase auf deren Anfang dem Nachsatzschluß doch eine mehr zusammenfassende Bedeutung. Diese Milderung und Umprägung fehlt im *f* dur-Quartett. Die zweite Endung faßt durchaus nicht zusammen. Ihr hervortretender Zug ist plötzliches Umlenken. Sie fällt unerwartet eine Oktave herab und findet überraschend schnell den Schlußton.



Was in op. 18^{IV} nicht völlig ausgeprägt ist: Beziehung der Halbsatzendungen aufeinander und Vergleichung ihres Verlaufs, findet in op. 135 in ausgezeichneter Weise statt, wenn auch die äußere Parallelität zu fehlen scheint*. Dem allmählichen Sichherabsenken einer weiblichen Endung von größtmöglicher (volltaktiger) Ausdehnung mit einmaligem Harmoniewechsel ($\hat{T}D$) steht gegenüber die viel knappere Fassung des Schlusses, ein plötzliches Herabstürzen mit folgendem energischem Hinauftreten. In diese kürzere Endung sind drei Harmonien zusammengedrängt (TDT). Das alles macht die Scherzowirkung zu einer genau so echten wie in den anderen Scherzi des letzten Beethoven.

Im Trio hat der Komponist die Kumulusbildung vermieden. Drei-

einhalb Oktaven steigt das Thema auf mit einem Anfang, der ihm starke Bewegungsenergie verleiht. Der höchste Ton wird auf der schweren Zeit des 4. Taktes* erreicht. Ein leichtes wäre es, nun durch eine kurze hinabstürzende Endung die plötzliche Lösung der Spannung hervorzurufen. Das lag jedoch nicht in der Absicht und wäre für ein Trio gewiß viel zu anspruchsvoll gewesen. Also wird die Endung, die endgültige Erreichung der Tonika um einen ganzen Takt verzögert und auf den Anfangstakt des Nachsatzes verlegt. Auf den langen Anstieg folgt nun ein gedehnter Schluß, ein Mißverhältnis liegt nicht vor. Die zweite Phrase kann sich nicht überraschend leicht ergießen.

Ebensodeutlich wie in op. 135 ist der Gegensatz der aufeinanderbezogenen Endungen im *e*dur-Presto ₵ des *cis*moll-Quartetts. Die Halbsätze sind völlig parallel. Auch hier findet man im Notenbild einen Verlaufskontrast nicht. Daß die Schwerpunkte der Endungen von verschiedenen Seiten erreicht werden, kommt für die Gesamtwirkung nur nebensächlich in Frage. Die Hauptrolle spielt die Harmonik. Der Vordersatz moduliert zur *D*, deren Terz schon im 3. Takt der eigentlichen Periode erreicht wird. Eine lange weibliche Endung folgt bis in den 4. Takt. Stakkato läuft sie bis zur Septe hinauf, eine Wendung, die beim ersten wie beim letzten Beethoven beliebt ist, eine echte piano-Phrase, immer als Entspannung auftretend, im vorliegenden Falle mit besonders »luftigem« Zug. Ihr entspricht im Nachsatz der phrygische Schluß mit seiner auffallenden Harmonik. Das *gis* dur erscheint im plötzlichen *f*, und statt der luftigen Endung werden bis in den 8. Takt hinein die Akkordschläge wiederholt. Es liegt also ein durch dynamische und motivische Mittel gestützter harmonischer Richtungsgegensatz vor. Überraschend entführt uns der harmonische Verlauf in entfernte Regionen der Tonalität. Eine neue Variante der alten Grundscherzowirkung.

Auch der Allegro molto $^2/_4$-Satz der *as* dur-Sonate op. 110, der noch einmal den Richtungsgegensatz der melodischen Form in voller Ausprägung bringt, begnügt sich nicht mit einer Wiederholung der schon in der ersten Periode angewandten Mittel. Seine melodische Linie ist die einfachste aller Scherzi. Der Vordersatz läuft diatonisch eine Sexte hinab, der Nachsatz bringt eine im Akkord absteigende Quinte und eine diatonisch aufwärtsgerichtete Terz. Der Richtungsgegensatz der Endungen ist deutlich. Neu ist aber, daß der erreichte Akkord beidemal derselbe ist, die in *f* moll stark wirkende Terzlage von *c* dur, einmal in der Tiefe dunkel gefärbt nach dem langen Abstieg, im Nachsatz dagegen nach der plötzlichen Aufwärtswendung der Linie als Höhepunkt mit *sf*, von Glanz und größter Stimmfreiheit begleitet. Der Vordersatz endet auf *D*, der Nachsatz macht ohne weiteres die *D* zur *T* und schließt dementsprechend mit *c* dur als Tonika*. Es findet also eine ruckweise Modulation

statt, wie sie bei op. 28 ausführlich beschrieben wurde*. Wieder zieht in diesem Satz das Scherzo den Klanggeschlechtwechsel in seinen Dienst.

Überblicken wir nun zusammenfassend die letzte Periode, in der Menuette ganz fehlen, und die mit alleiniger Ausnahme des Scherzo op. 106 nur unbenannte Sätze umfaßt, so finden wir, daß Beethoven im Gegensatz zu seiner früheren Gewohnheit jetzt Scherzi unter die nicht ausdrücklich so bezeichneten Sätze einstellt. Es enthalten sogar die neun in Frage kommenden Werke sechs Scherzi, den höchsten Prozentsatz aller Perioden. Weshalb Beethoven von der strengen Terminologie, die er vom Beginn an mit größter Konsequenz gewahrt hatte, in den letzten Jahren seines Lebens noch abgewichen ist, kann man nur vermutungsweise sich erklären. Daß er dem Worte Scherzo nicht abgeneigt war, lehrt op. 106. Es kann aber auch der Vergleich dieses Scherzo mit dem entsprechenden Satz der *as* dur-Sonate den prinzipiellen Unterschied der beiden Stücke zeigen. Das *b* dur-Scherzo ist eine Fortsetzung der Reihe op. 31^{III} — 55 — 97, die alle das Mißverhältnis in den Vordergrund stellen. Indem es neue Mittel zur Charakterisierung von a und b heranzieht, wird op. 106 zu einer ziemlich komplizierten Bildung. Op. 110 stellt die Reaktion dar, es ist das radikal einfachste der Scherzi. Das Mißverhältnis verschwindet nun für immer. Der alte Verlaufskontrast der Halbsätze wird ausschließlicher Herrscher, so einseitig, wie es früher nirgends der Fall gewesen war. Hand in Hand damit geht die scharfe Einstellung dieser letzten Scherzi auf den Verlauf. Verglichen mit der primitiven groben Technik ist die Arbeit der Gruppe 31^{III} — 55 — 97 — 106 bei weitem die kunstvollere. So kann es denn sein, daß der Begriff Scherzo im Lauf der 16 Jahre von op. 31^{III} bis op. 106 die feste Bedeutung des Scherzo dieser Gattung angenommen hatte, so daß er bei der letzten radikalen Änderung für den neuen Typus nicht mehr zu passen schien.

Abweichend von der Tabelle auf S. 13 gestaltet sich die Übersicht über die letzte Periode unserer Sätze also folgendermaßen:

Unbenannte Sätze.	(Scherzo) mit Verlaufskontrast der Halbsätze.	Scherzo a—b.
		106
109		
	110	
	125	
127		
132		
	130	
	131	
	135	

Anmerkungen.

Seite

1 — Vgl. Hermann Nohl. Typische Kunststile in Dichtung und Musik. Jena 1915. Die vorliegende Arbeit verdankt dieser Schrift auch in terminologischer Hinsicht viel.

2 — Siehe 2. Kapitel.

— »Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven«. Studien zur Musikwissenschaft IV, 1916.

— »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«. Studien zur Musikwissenschaft III, 1915.

— In den langsamen Sätzen sind die in den kleinsten Teilchen des Tonstücks wirksamen Personalstilelemente besonders ausgeprägt.

3 — U. a. gibt Groves Lexikon darüber Auskunft.

— G. Adlers »Der Stil in der Musik« (Leipzig 1911) scheint für unsere Frage wenig ergiebig. Das Problem wird nur eigentlich gestreift. Somit hielten wir uns für berechtigt, von dem Ausdruck »Individualstil« abzuweichen, trotzdem Adler den Rahmen und die Terminologie festlegt, in denen sich die zukünftige Forschung zu bewegen hat.

4 — Sammelbände der IMG XII.

— Außerdem wurde die übliche biographische Literatur herangezogen. W. v. Lenz (Beethoven, Cassel 1855/60) gibt Bd. II, S. 120 ff. eine hübsche Übersicht der Scherzi und begleitet sie mit wichtigen Bemerkungen. Nächst Riemann geht er wohl am weitesten in der Zuteilung des Prädikats Scherzo. Er erklärt das Fehlen der Überschrift schließlich damit, daß es für Beethoven auch ein »Scherzo« gewesen sei, das Publikum durch einen unbenannten Satz irrezuführen. Eine böse Konsequenz der Methode der Erklärung aus der Idee!

— Bern 1917.

— Es seien nur als kleiner Auszug genannt: Die Phrasierungsausgaben der Klaviersonaten von Haydn, Mozart, Beethoven. Die »Analyse der Klaviersonaten Beethovens«, 3 Bände, Max Hesses Handbücher 51—53. Analysen zu »Beethovens Streichquartetten«, Schlesingers Musikführer. »System der musikalischen Rhythmik und Metrik«, 1906. »Große Kompositionslehre«, 3 Bände, 1902/3 und 1913. Zwei Aufsätze zur »Lehre von den Tonvorstellungen«, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters.

— Beethoven und seine Klaviersonaten 1903/5.

— Bemerkung zum *c*moll-Satz aus op. 27[I].

— Wie sich auch aus der Polemik gegen Lenz bei op. 14[I] ergibt.

5 — Original nicht gesperrt.

— Die aber Nagel in seinem Buche nicht behandelt.

8 — Ges.-Ausgabe Nr. 9.

9 — Siehe auch Schluß der Einleitung.

10 — D. T. B. XVI.

15 — D. T. Ö. XVI, 2.

— D. T. B. XV. Menuetto grazioso.

— Siehe Beispiel 48.

— Zu den Bedenken gegen die Echtheit kommt dieses hinzu.

16 — Daß Beethoven im Jahre 1800 sich nicht bewußt von der Gattung des schnellen Menuett als einer unzureichenden Form abgewandt hat, geht daraus hervor, daß er die Scherzi op. 24 und 55 als schnelle Menuette entworfen hat. Auch zu op. 26 findet sich eine nicht ausgeführte Skizze und sogar zur großen

Seite

Hammerklaviersonate op. 106, Menuetto allegro überschrieben. Nur ausnahmsweise, bei op. 69, steht das Wort Scherzo in den Skizzen, viel häufiger ist M. oder Menuetto. Man braucht daraus wohl nicht jedesmal zu schließen, daß der Komponist ein Menuett und kein Scherzo beabsichtigte und vielleicht gar von vornherein die ganze Sonate darauf anlegte. Daß Beethoven sich dem Gebrauch anschloß, den schnellen Mittelsatz kurzweg Menuett zu nennen, ergibt sich unter anderem aus seinem Brief an Hoffmeister »vom 15ten (oder so was dergleichen) Jänner 1801«, wo er das Scherzo im Septett als Menuett bezeichnet. Übrigens ist auch eine Bagatelle in op. 33 ursprünglich Menuett überschrieben, ferner die Andantesätze in der 5. und 9. Symphonie, und mancherlei weitere Beziehungen zwischen Menuetten und anderen Sätzen lassen sich auffinden. Gál, a. a. O., stellt eine ganze Reihe verwandter Wendungen zusammen, worunter sich auch das durchaus menuettartige zweite Allegretto aus op. 70^{II} befindet. Unverkennbar ist auch, daß sich das Adagio aus dem Septett in Beethovens Phantasie zum Menuett op. 31^{III} umgebildet hat.

18 — Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 10.

— Genauere Taktbestimmungen darf man wohl von den Mitbewegungsstudien von E. Sievers erwarten. Vorläufig sind sichere Aussagen auf diesem wichtigen Gebiete nicht möglich. Th. Wiehmayers eklektischer Schematismus geht an den Schwierigkeiten vorbei. (Musikalische Rhythmik und Metrik. Magdeburg 1917.)

19 — Ob das Menuett op. 103 (Beispiel 47) noch nach Bonn gehört, möchte man bezweifeln.

20 — Fischer handelt diese Materie im Kapitel Melodik ab. Wollte man seine Einteilung rechtfertigen, so müßte man schon Kurths Begriff des Melodischen mit der eingeschlossenen Tendenz auf Fortschreiten heranziehen.

— Für Zweitaktphrasen sollen lateinische, für eintaktige griechische, für Unterteilungsmotive deutsche Buchstaben gebraucht werden.

— Natürlich auch sonst in Tanzsätzen.

— Weder »Epilog« noch »Schlußsatz« passen zur Benennung dieser Zweitaktphrase.

22 — Hier, im Liedtypus, = letzter Schritt.

23 op. 18^{II} ist ebenfalls fortgelassen. Es hätte vermerkt werden können, ohne daß es die Folge störte.

25 — Die Bezeichnung »zweiseitige Kadenz« für die Folge *S D T* ist durchaus schematisch. Nicht der Eindruck des Links-Rechts-Mitte gehört zu ihr, die *S* ist nicht nur lateral gegensätzlich zur *D*, sie ist ihrem ganzen Wesen nach etwas völlig Verschiedenes. Nie wäre die *D* imstande, den ganzen Tonalitätskreis auszuschöpfen, wie die *S* es kann. Auf dieser Fähigkeit der *S* beruht auch ihre besondere Eignung, als erstes Glied einer endgültigen, zusammenfassenden Kadenz aufzutreten.

— *T* und *D* im Vordersatz sind auch wohl vertauscht, und statt der *S* ist Modulation häufig.

26 — Wie im unbenannten Satz op. 14^{I}.

— Auch op. 18^{II}, das zwar großen Liedtypus hat, aber seine Halbsätze nach dem Fortspinnungstypus baut, fügt sich mit seinem $a + a$ der Regel.

27 — In *c*dur also: *f*dur mit *fis* = d^7.

28 — *Tpv* oder in H. Riemanns letzter Bezeichnungsweise (neu eingeführt in Anal. v. B.s Klav.-Son. I, 303) = III$^+$.

— Nur im Nachsatz von op. 9^{I}, der ganz in Haydns Bahnen wandelt, kommt einmal etwas Ähnliches vor.
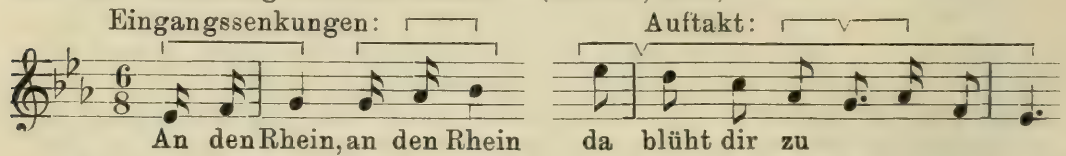
29 — Der am Ende des Menuetthemas bei Johann Stamitz ganz regelmäßig, auch bei Fr. X. Richter und Holzbaur sich findet. Anton Filtz vermeidet ihn und moduliert lieber zur *D*. Haydn in Quartetten und Symphonien und Mozart verwenden ihn äußerst selten. Z. B. Streichquartett op. 9^{VI}, *h*dur-Symphonie Nr. 45 (Wüllner 1) bzw. Streichquartett 1773^{II}, Köchel 169.

Seite

29 — Außer im Septett, wo er ganz unauffällig mit durchläuft. Für op. 97 siehe S. 49f.

31 — Thayer II^2, 375.

32 — Eduard Sievers (»Metrische Studien I. Studien zur hebräischen Metrik«. Leipzig 1901, § 36. Auch in den »Grundzügen der Phonetik« 5. Aufl. 1901) unterscheidet zwei Arten auftaktiger Bildungen. »Auftakte« stehen außerhalb des »rhythmischen Taktes« und sind von ihm durch einen »psychischen Bruch« geschieden. »Eingangssenkungen« spielen im rhythmischen Takt die Rolle der Senkung, sind also untrennbar mit ihm verbunden. Musterbeispiel ist das Lied »Warnung vor dem Rhein«. (Erk III, S. 4.)



Daß der Auftakt vielleicht durch eine Dehnung der Eingangssenkung entstanden sein kann, ändert nichts daran, daß er zu einer rhythmisch andersartigen Bildung geworden ist. Der Versuch, die mitgeteilten Stellen mit der gleichen inneren Bindung zu behandeln, zeigt die Notwendigkeit dieser rhythmischen Unterscheidung.

— op. 23 könnte gar nicht anders als mit über den Taktstrich hinüberreichenden Balken geschrieben werden.

— Auch hierin ist das Trio op. 36 sehr scherzoähnlich.

35 — In erster Linie wieder das Menuett der 1. Symphonie.

36 — Daß man durchweg bestrebt ist, die Bewegungsimpulse zu unterdrücken, ändert nichts an ihrer Wichtigkeit, erschwert nur ihre Beobachtung bei nicht Vorurteilslosen.

— Die physiologischen Bedingungen für die hemmungslose Bewegung des linken Armes sind natürlich andere. Oben ist hier ein links oben, unten entsprechend ein rechts unten.

— Auch die besondere Rhythmisierung des Anfangs, die »Hemmnisse« des glatten Aufstiegs, von denen noch die Rede sein wird, erklärt die eigenartige Wirkung der Stelle nicht.

40 — Große Kompositionslehre I, Beispiel 169.

41 — »Über Komik und Humor in der Musik«. Jahrbuch der Mus.-Bibl. Peters 1917. Dort Literatur.

— System der Ästhetik.

— Über Komik und Humor.

— »Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen«. Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. IX.

42 — Die Sachlage ändert sich, sobald das Kunstwerk gestört wird und dem Hörer daraus ein Ärger erwächst. Würde z. B. ein Künstler in einer Bachschen Fuge die Kadenzen behandeln wie die Antwortphrasen der Scherzoliedtypen, also mit Neigung zum Nivellieren und zum accelerando anstatt mit rhythmischer Prägnanz und Neigung zum Zurückhalten, so kann auch hier das »Umschlagen« des vorhergehenden Bedeutenden in ein Nichtiges stattfinden. Nimmt ein Unmusikalischer dies kritiklos hin, bleibt er also sowohl im vorhergehenden wie im folgenden auf dasselbe Kunstwerk gerichtet, so bleibt die spielende Überlegenheit gewahrt, es kann tatsächlich eine Komik zustande kommen. Der Kenner, der sich an der Verschandelung des Kunstwerks ärgert, vollzieht jedoch im Augenblick, da das Nichtige zu ihm durchdringt, eine Umstellung. Er ist nicht mehr auf das Kunstwerk, sondern auf die Wiedergabe gerichtet. Die Gebundenheit durch Affekte läßt eine Komik dann natürlich nicht aufkommen. Läßt der Hörer nun die Betrachtung des Kunstwerks, die ihm so gröblich gestört wurde, überhaupt beiseite und stellt sich nur auf den Ausführenden ein, dem bei

Seite

jeder Kadenz derselbe Lapsus unterläuft, und der sich jedesmal im Widerspruch zu seinem künstlerischen Auftreten als gänzlich mißverstehender Interpret erweist, so, kann die spielende Überlegenheit aufrechterhalten werden. Der Vortragende wird zur ausgesprochen komischen Figur. Sobald jedoch eine derartige Darbietung als schwerer Schaden etwa im öffentlichen Musikleben beurteilt wird, ist die spielende Überlegenheit wieder fort, jeder neue Fehler ist entweder ein neuer Beleg für die Richtigkeit des Urteils oder ein neuer Gegenstand des Ärgers. Komik kommt nicht zustande. In all den Fällen wird die rein musikalische Einstellung verlassen. Solange man in ihr verharrt, bleibt auch die spielende Überlegenheit gewahrt.

— Hohenemser setzt sich wohl zu Unrecht mit »spielender Überlegenheit« über H. Riemanns Erklärung durch Assoziation des Katarrhs hinweg. Der Riemannschen Ansicht liegt H.s Gedankengang zugrunde, wenn auch gewiß nicht deutlich formuliert.

— Bei Hohenemser angeführt.

43 — Gehört erscheint der Richtungsgegensatz wichtiger als nur gesehen im Notenbild.

— Seite 31.

45 — A. a. O. S. 18.

46 — Dazu kommt als äußerst wirkungsvolle Komplizierung des zugrunde liegenden glatten Anstiegs die rhythmische Verschiebung, die gewissermaßen den Auftakt auf den guten Taktteil bringt.

— System der Rhythmik und Metrik, Beispiel 48a.

— Große Kompositionslehre I, Beispiel 169.

50 — Wenigstens nicht in dem uns bisher gewohnten Sinne. Vgl. op. 33^{II} im letzten Kapitel.

52 — Es war mir eine große Freude, nach Abschluß der vorliegenden Arbeit in Hermann Aberts Studie »Joseph Haydns Klavierwerke. Sonate 1—22« (Zeitschr. f. Musikwiss. II, 10. Juli 1920) Beobachtungen zu Haydns Menuetten zu finden, die sich mit den Ergebnissen der folgenden Seiten vielfach auf das genaueste decken.

— Bayrische Monatsschrift 1900.

— Leider sind die in Frage kommenden Werke, vor allem die Symphonien, nicht sämtlich zugänglich. Für unsere Zwecke schien eine Auswahl zu genügen. Bis zum Jahre 1781 sind stilhistorische Betrachtungen unterlassen. Die einzelnen Gruppen sind ohne Rücksicht auf ihre Geschichte nebeneinandergestellt.

— S. 23. »In unserer Serie 39—44 vertauschte Haydn die Überschriften seiner Menuette mit dem Namen ‚Scherzo'. Aus dieser Tatsache ist viel Wesens gemacht worden. Ohne Grund. Denn mit Ausnahme des zweiten Satzes von Nr. 51 (soll 41 [= op. 33^{II}] heißen), auf den auch die Bezeichnung Scherzo nicht paßt, sind alle Stücke Menuette.«

53 — Der sich gewiß in verschiedene zeitliche Gruppen wird zerlegen lassen. Siehe Sandbergers Bemerkungen zu den Quartetten op. 17 und 20 und Kretzschmars (Führer . . . I, 4. Aufl. 1913) zur »Abschiedssymphonie« u. ö.).

— A. a. O., S. 421.

— Vgl. Sandbergers Ausführungen zu den Menuetten der ersten 18 Quartette

56 — Vgl. dazu auch das Trio in Beethovens Menuett op. 1^{III}, das ausgiebigen Gebrauch von dieser Figur macht.

59 — Der zweitaktige Vordersatzanhang wird wohl auch gebraucht zur Erreichung einer scheinbaren Dreigruppensymmetrie in dieser Weise: a b (b) | a (φ φ) s. Die Verteilung der Kerngruppen ist jedoch in Vorder- und Nachsatz verschieden

— Natürlich nicht begrifflich zu verstehen.

61 — Was wohl kaum möglich sein wird!

— Ges.-Ausgabe Band 2.

62 — Vgl. die Besprechung im letzten Kapitel.

Seite
63 — Das Menuett alla zingarese op. 20IV kann nicht hierher gerechnet werden. Der Vordersatz endigt schon auf der Dominante, der Nachsatz bleibt dort.
64 — NB! es ist kein Liedtypus.
65 — In den Klaviersonaten finden sich nach dieser Zeit Menuette überhaupt nicht mehr.
— Ob man den Satz, wie Sandberger will, auch als Menuett ablehnen muß, erscheint fraglich. Eine Reihe anderer Menuettüberschriften müßte dann gleichfalls gestrichen werden.
66 — Wir gebrauchen dabei die Termini in Beethovens Sinne, der für Haydns Namengebung ja nicht maßgebend ist.
— op. 55I führt noch einmal eine echte Generalauftaktphrase als Brücke zwischen Vordersatz und Schlußschritt ein.
67 — Wegen La Poule vgl. S. 69.
68 — Es kommt auch unter diesem Namen in der Sammlung von 37 Menuetten für Klavier in Riemanns Ausgabe Band VI vor. Das Tempo ist dort mit Allegretto angegeben.
69 — Vgl. auch das schon genannte op. 55I.
71 — Siehe den bei Sandberger mitgeteilten Brief Haydns.
72 — »Führer durch den Konzertsaal« I.
— Man lese nicht in Beethovens Allegro molto, sondern im Allegretto und beachte, wie ganz anders die Tonrepetitionen des 3. und 5. Taktes wirken als etwa im Scherzo op. 87.
73 — Worringer hat es ganz allgemein ausgesprochen.
— Für eine allgemeingültige Musiktheorie ist unter diesem Gesichtspunkte kein Raum.
74 — Nicht diese Alterierung, sondern der Modulationsweg ist bezeichnend.
— Vgl. auch die Gestaltung der Sonatenexposition bei Haydn und Mozart. Ausführliche Bemerkungen dazu bei Jalowetz und Fischer.
— Besonders geeignet dazu ist die typische Sequenzierung, die Gál für Mozart nachweist.
77 — Z. B. die unverkennbaren Scherzozüge im *c* moll-Allegretto, Ges.-Ausg. XXV, Nr. 299. Siehe auch die Besprechung S. 96.
— Über die Wertung der Bonner Werke gehen die Meinungen auseinander. Siehe den Widerspruch Sandbergers gegen Riemanns Darstellung D. T. B. Bd. XXVII, S. XVIII, Anm.
78 — Vgl. dagegen Haydns Praxis (s. o. Anfang des zweiten Kapitels).
— Thayer I³, 318.
— Beethovens Studien.
79 — In Haydns Streichquartetten nur einmal in der Erdödyschen Serie.
80 — Vgl. A. Heuß in der Riemann-Festschrift.
— Wenn man ein Bild anwenden darf, so scheint in den geheimnisvollen Unteroktaven des Cello der Boden wirklich zu schwanken.
81 — Siehe die Besprechung im zweiten Kapitel.
— Siehe S. 46.
82 — Nottebohm, II, 28.
83 — Andere Bezeichnungen wären auch möglich, sollen aber nicht erörtert werden, da sie nicht zu anderen Ergebnissen führen.
— Siehe S. 42f.
— Nohl, a. a. O. 19.
85 — Siehe S. 71f.
86 — System der Rhythmik und Metrik. Beispiel 218. Vgl. auch oben S. 60f.
88 — »Beethoven«. Berlin 1911.
89 — W. Fischer, a. a. O. weist darauf hin.
— Vgl. H. Riemanns Charakterisierung. Beeth. Anal. I.
92 — Den Unterschied zwischen op. 2II und 18II kann man auch so fassen, daß

Seite

das *a*dur-Thema »dekoloriert«, also seiner Figuration im einzelnen beraubt, ein Scherzo bliebe, daß dagegen mit dem Kleinleben aus dem *g*dur-Thema auch zugleich jeder Scherzozug verschwinden würde.

93 — Ausführlich S. 43 f. und hier nicht wiederholt.

— Von Haydns »Fortspinnung unter langen Noten ist hierin noch ebensoviel enthalten wie von den Mannheimer »Seufzern« im Thema des Menuetts op. 1^{III}.

94 — S. 33 Punkt 3.

95 — II, 55.

— Siehe Beispiel 3. Für das kleine *g*dur-Scherzo sei auf die dortigen Ausführungen verwiesen.

96 — Für die Bewußtheit des Problems liegen keine Anzeichen vor.

— »Eine der ersten«. II, 34.

97 — Nach Nottebohm.

— Ausführliche Belege bei Gál, a. a. O.

98 — II, 479.

— Nottebohm, II, 32 ff.

— Ges.-Ausg. XXV, Nr. 297.

— Dies Beispiel ist für Beethovens Vorliebe für Antworten in der *S* noch kennzeichnender als die bei Gál, a. a. O., zusammengestellten Beispiele.

— In der Skizze zu op. 10^{III} zeigt der Vordersatz noch männliche Endung.

— b aus op. 10^{III} kommt fast wörtlich, auch als b, vor in Sterkels Violinsonate op. 18^{II}, 2. Satz. D. T. B. XVI (H. Riemann).

99 — Siehe Beispiel 46.

— Wie hören wir Musik? Grundlinien der Musik-Ästhetik. Max Hesses Handbücher 17. S. 51 ff.

102 — Welchen Satz er ferner für das beste Scherzo der ersten Periode hält, scheint nicht ganz klar. Er spricht von op. 18^{VI} und vom Quartett La Malinconia, gibt aber an, daß der betreffende Satz im $^6/_8$-Takt stehe. Nun ist diese Verwechslung im Scherzo op. 18^{VI} gewiß leicht möglich. Wahrscheinlich meint er aber doch op. 9^{III}, dem seine Vorliebe sicherlich besonders gehörte.

— Hugo Riemann pflegte häufig auf die Bedeutung des »Stöhnens« beim Musiklesen hinzuweisen. (Auch in der Großen Kompositionslehre.) Die Lektüre des Scherzo op. 87 wird ohne Zuhilfenahme des Stöhnens nicht abgehen, wenn man wenigstens über die Scherzowirkung nicht hinweglesen will. Durch die Rutz-Sieverssche Lehre von der Körpereinstellung ist das »Stöhnen« in neue Beleuchtung gerückt! Siehe Nohl, a. a. O., S. 19.

103 — H. Riemanns Analyse (Schlesingers Meisterführer XII) scheint nicht recht konsequent und ist hier nicht zu verwerten.

105 — Vgl. Beispiel 6.

106 — Auch H. Riemann, a. a. O., ist dieser Ansicht.

— Der Klanggeschlechtwechsel wird »ausgekostet«. Beachte die große Terz am Anfang, die kleine am Schluß!

107 — Wo Riemann aber $^3/_4$ zählt.

— Beispiel 74.

108 — Beethoven and his 9 symphonies. Übersetzt von Hehemann, S. 9.

— Griesinger, S. 114.

113 — Vgl. op. 9^{I} und 27^{II}.

114 — Siehe besonders Beispiel 17.

116 — So bei Thayer II [2].

— Jedoch darf selbstverständlich in beiden Fällen nicht über *c* hinausgelesen werden.

117 — Beachte aber b in op. 26!

— So z. B. in der Lebert-Faißtschen Ausgabe.

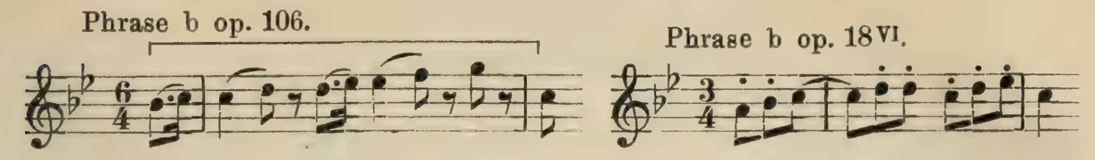
— Thayer II [2].

118 — Im ersten Kapitel, Beispiel 25.

Seite
119 — Erstes Kapitel »Auftakte«.
121 — Siehe H. Riemanns Analyse.
— Im toten Schema haben auch die Auftakte in op. 9 I diesen Akzent. Dem lebendigen Eindruck nach sind sie nichtakzentuierte »Eingangssenkungen«.
122 — Beispiele in fast allen echten langsamen Sätzen Beethovens.
— Auch Th. v. Frimmel im Beethovenjahrbuch.
124 — Las sonatas de piano de Beethoven. Madrid 1907.
125 — Vgl. auch op. 14 II, 26, 55 Nachsatz und 97.
— Wie nur natürlich bei solch einer Manipulation.
126 — Die Lebert-Faißtsche Ausgabe schreibt mit Recht eine leichte Dehnung vor.
— Gál weist nach, daß Beethoven diese Wendung liebt.
127 — Beethoven hat, z. B. im ersten Satz op. 53, manche solche Akkordabstiege mit Fermate geschrieben. Man vergleiche sie einmal nach Anspruch, bzw. Aufmachung und Inhalt! Die Komik der vorliegenden Stelle tritt dann klar zutage.
130 — Triole für Takt (3) und (4).
131 — Thayer II² nennt op. 55 »das erste (Scherzo), das er (Beethoven) für Orchester geschrieben«. Vielleicht ist diese tatsächliche Unrichtigkeit verschuldet durch Groves Lexikon, Artikel Symphonie: »the first of Beethovens large orchestral scherzos«.
— Warum nur diese?
— Thayer druckt irrtümlich 1 III.
132 — II, S. 127.
— Jetzt in der Staatsbibliothek Berlin.
— Hehemann, Groves Übersetzer, scheint das Autograph gesehen zu haben, erwähnt aber nichts vom Fehlen des Wortes Menuetto.
— »Der Überschrift nach ist der dritte Satz ein Menuett.«
133 — Überhaupt finden sich in der 4. und 5. Symphonie viel Spuren Mozarts. Die Formen unserer Motive sind nicht mozartisch, der Bau der Periode wohl.
135 — H. Riemann führt bei seiner Analyse der Sonate op. 109 den Vergleich näher durch.
— H. Riemann faßt Takt 1—22 als »Einleitung in höherem Sinne« zum »Hauptthema« (23—29) auf, welches er als ganze Periode annimmt und (1)—(4), (6)—(8) bezeichnet. Dabei kommt aber wohl die parallele Bildung der ersten drei Perioden 1—8, 9—16, 17—29 zu wenig zur Geltung. Außerdem wird man mit dieser Deutung der Struktur des »Hauptthemas« kaum gerecht. Dieses ist ebenso ein Nachsatz wie 5—8 und 13—16. Es antwortet auf einen aus Tonrepetitionen gebildeten, hier gedehnten Vordersatz.
— Das ausgeschriebene ritardando wird in derselben Scherzandobedeutung in op. 127 verwand.
136 — »Das gleichsam zaghaft in synkopierten Rhythmen aufwärtstappende Scherzothema in *a* moll gehört zu den reizvollsten dieser Art.« Ist im Allegro molto ein »zaghaftes Tappen« möglich?
137 — Nottebohm II, 534.
138 — Ein hübsches Beispiel für diese Methode bietet auch die Entstehung des Menuetts in op. 59 III.
139 — Lenz rechnet es schon zu seiner dritten Periode, dem »letzten« Beethoven.
140 — In der Phrasierungsausgabe.
— System der Rhythmik und Metrik.
— Analyse von Beethovens Klaviersonaten. Band III.
— Man kann natürlich durch willkürliche Manipulationen jedes Gebilde zerstören und auf eine beliebige Anzahl Takte »zurückführen«. Im vorliegenden Fall ist jedoch nur die obstinate Figuration fortgelassen.
— Nottebohm II, 129. Wegen des nicht ausgeführten Menuettentwurfs siehe oben Seite 109.

Seite

141 — Vielleicht vermag auch ein Hinweis auf die Phrase b im Vordersatz des Scherzothemas op. 18 VI nahezubringen, daß die Figuren im vorliegenden Satz Unterteilungs- und nicht Taktmotive sind.



Dem Gehörseindruck nach sind die Phrasen außerordentlich ähnlich, so daß man bei der einen leicht an die andere erinnert wird. Träte nicht das Notenbild störend dazwischen, so würde man nicht auf den Gedanken kommen, die Phrase in op. 18 VI als b, in op. 106 dagegen als Nachsatz anzusehen. Für die vier Anfangstakte wird auf diese Weise deutlich, daß nicht die Einzelfiguren, sondern der Kern für die metrischen Verhältnisse maßgebend ist. Die Motive verbrämen ihn nur. Es besteht ein grundlegender Unterschied zwischen Sätzen, in denen motivisch »gearbeitet« wird und solchen, wo die Motive nur einen Kern umschreiben und nicht abgewandelt werden, wie das hier und z. B. in dem schon genannten Schlußsatz op. 31 II der Fall ist. Nagels Auffassung, »der Satz wachse aus einem Motiv heraus«, ist daher nur bedingt richtig und kann der Scherzowirkung im Wege stehen, wenn sie die »Arbeit« zu ernst nimmt.

— Riemann lehnt sie ab.

— Siehe die Führung der Außenstimmen!

— Man hat ein sehr prompt arbeitendes Einstellungsvermögen.

144 — op. 110!

145 — Es wäre eine bedeutungslose Konstatierung, wollte man darauf hinweisen, daß der Richtungsunterschied der Endungen in ganz normaler Gestalt vorhanden wäre, wenn der Oktavsprung am Nachsatzschluß ausgemerzt würde. Letzterer gehört natürlich als »lebendes« Intervall in die Linie hinein.

146 — H. Riemann phrasiert anders.

147 — In op. 106 ist in ähnlicher Weise der *f*dur-Akkord am Schluß des Vordersatzes *D*, nachher *T*.

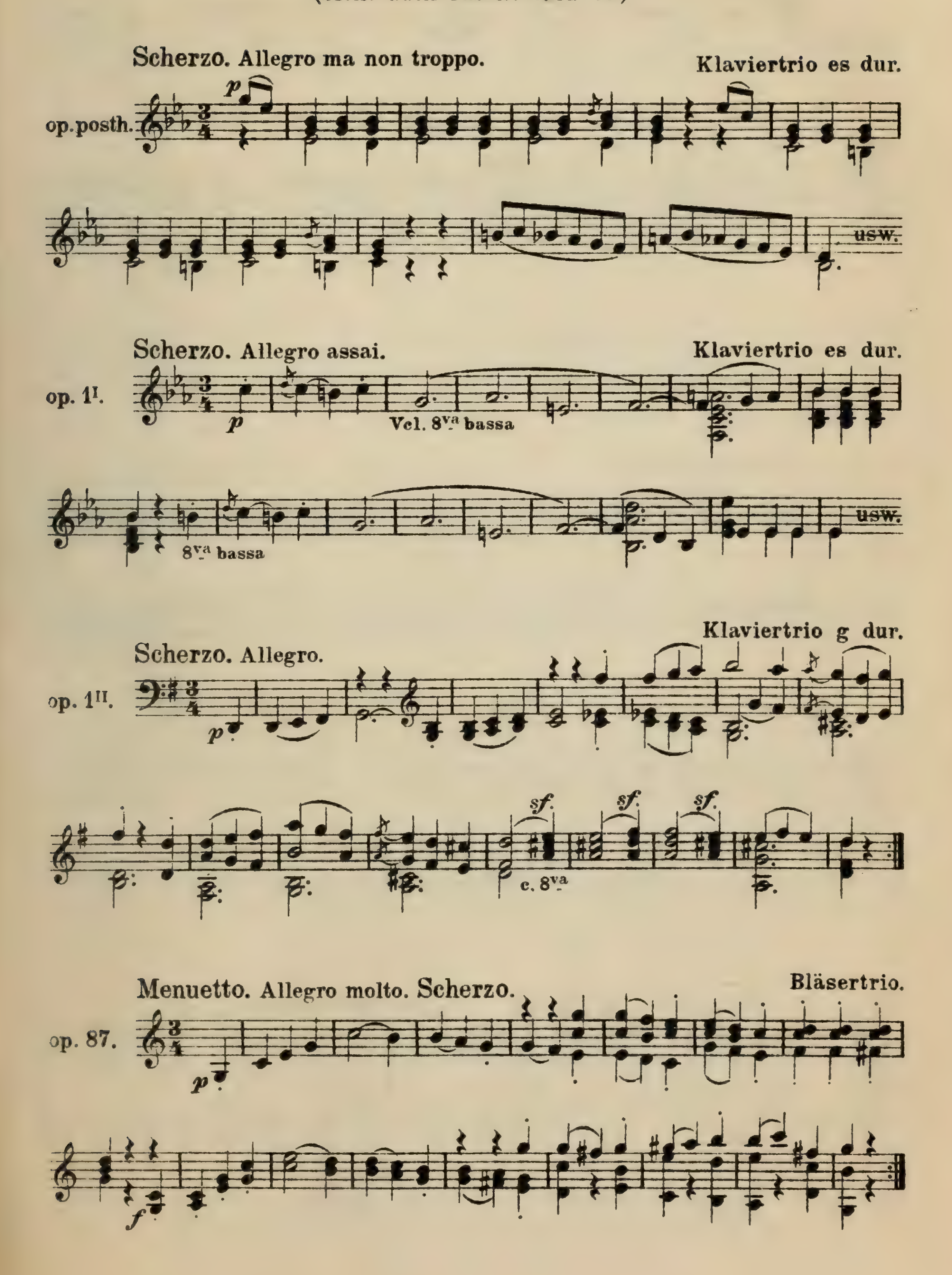
— H. Schenkers Bedenken, daß man im 5.—8. Takt noch nicht von einer *c*dur-Tonart sprechen könne, »da man wohl niemals von *f*moll in einer solchen Weise nach *c*dur modulieren kann« (Erläuterungsausgabe op. 110. Wien 1914), vermag ich nicht zu teilen. Gegen die Tatsache, daß man sich im Nachsatz eben in der *c*dur-Tonalität befindet, haben theoretische Erwägungen doch keine Beweiskraft.

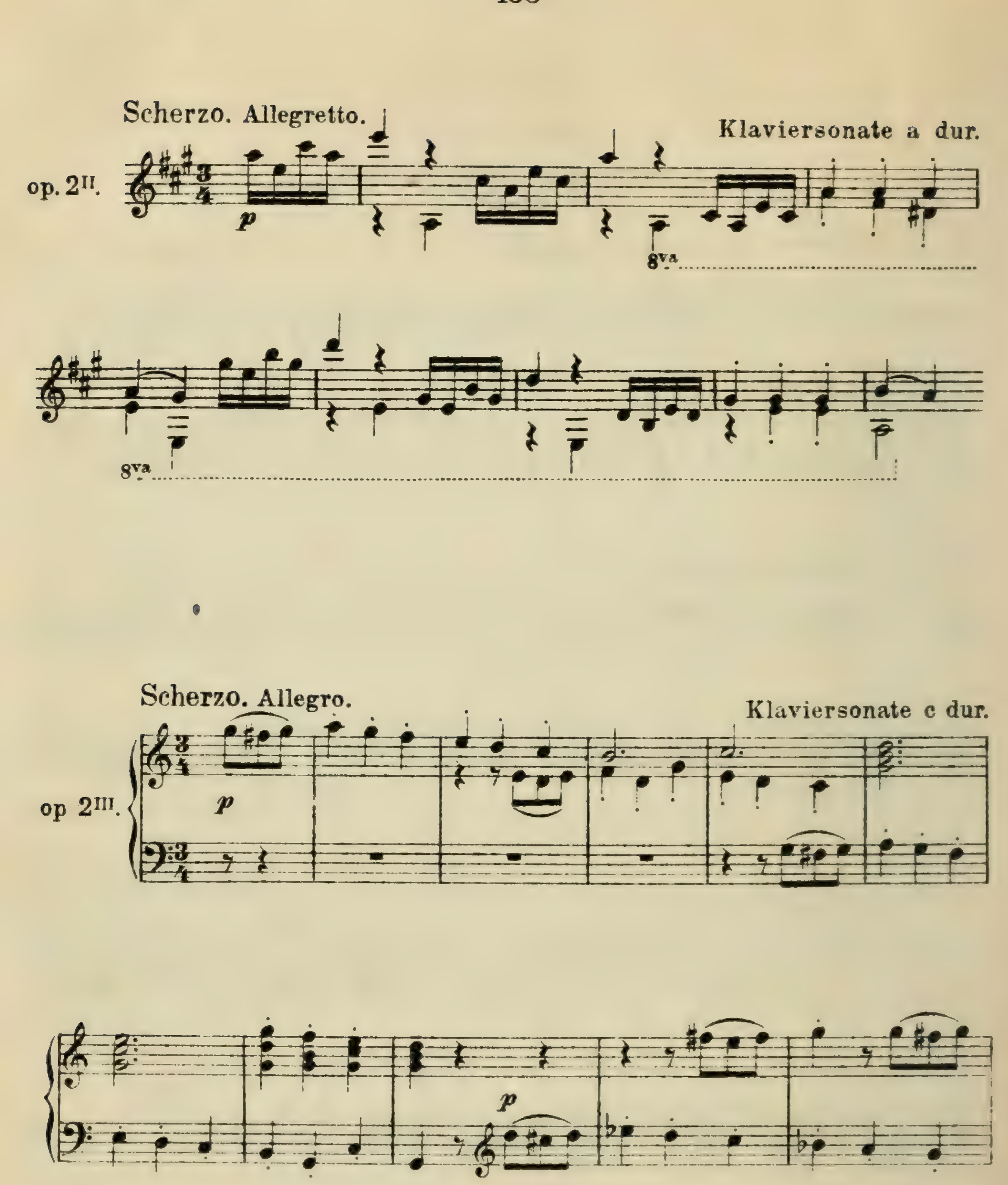
Namenregister.

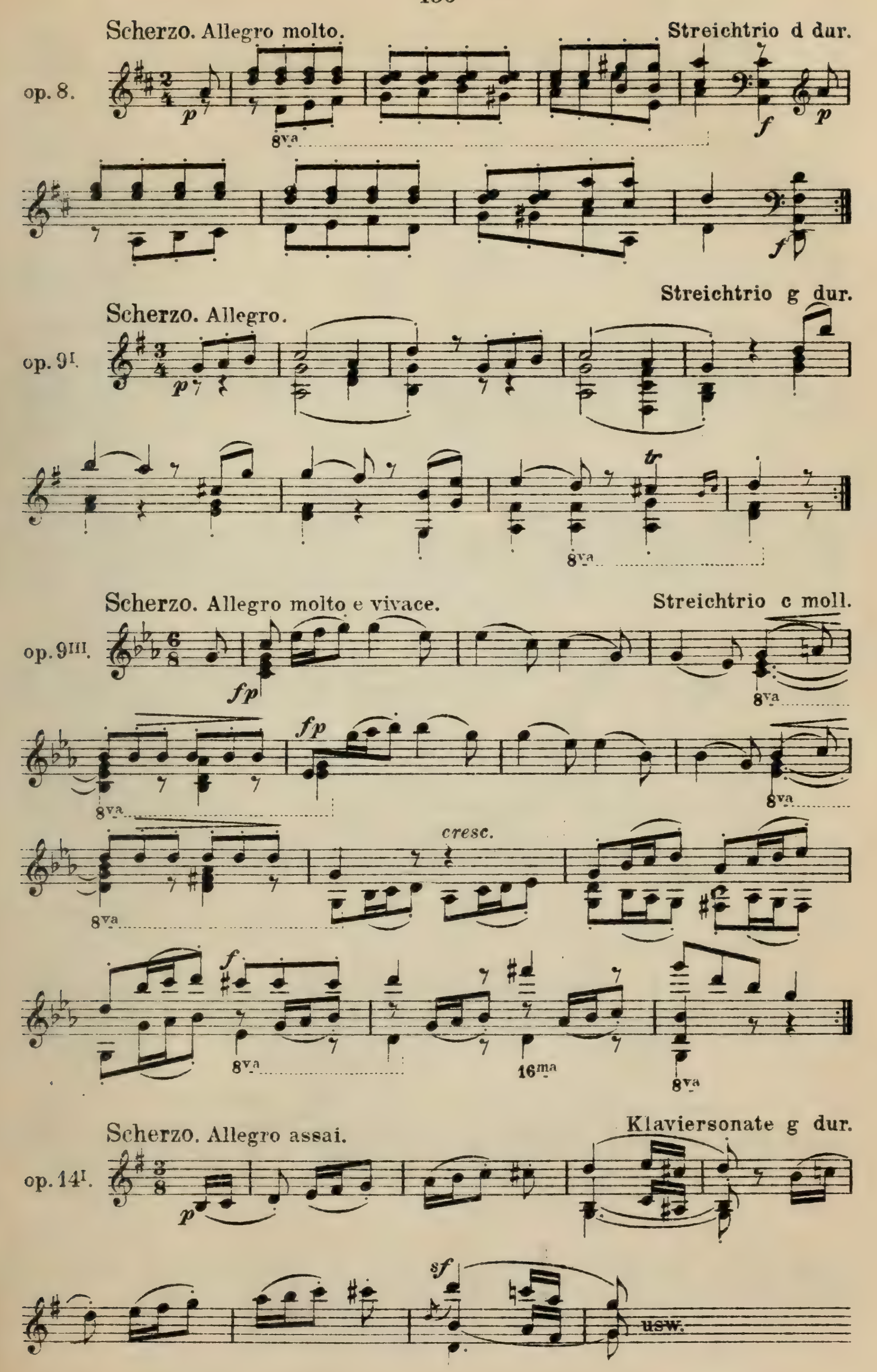
Anhang I.

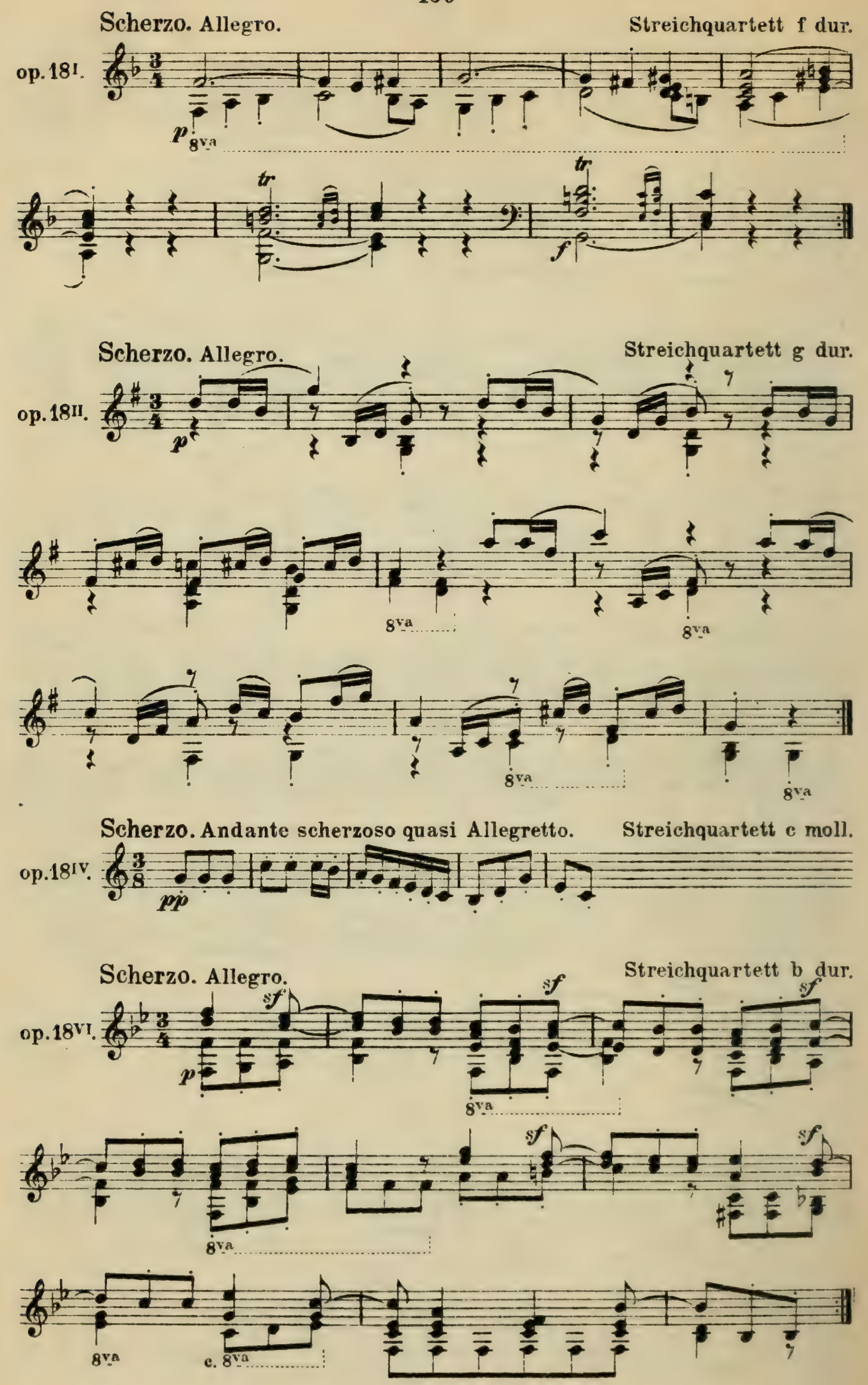
Thementafel.

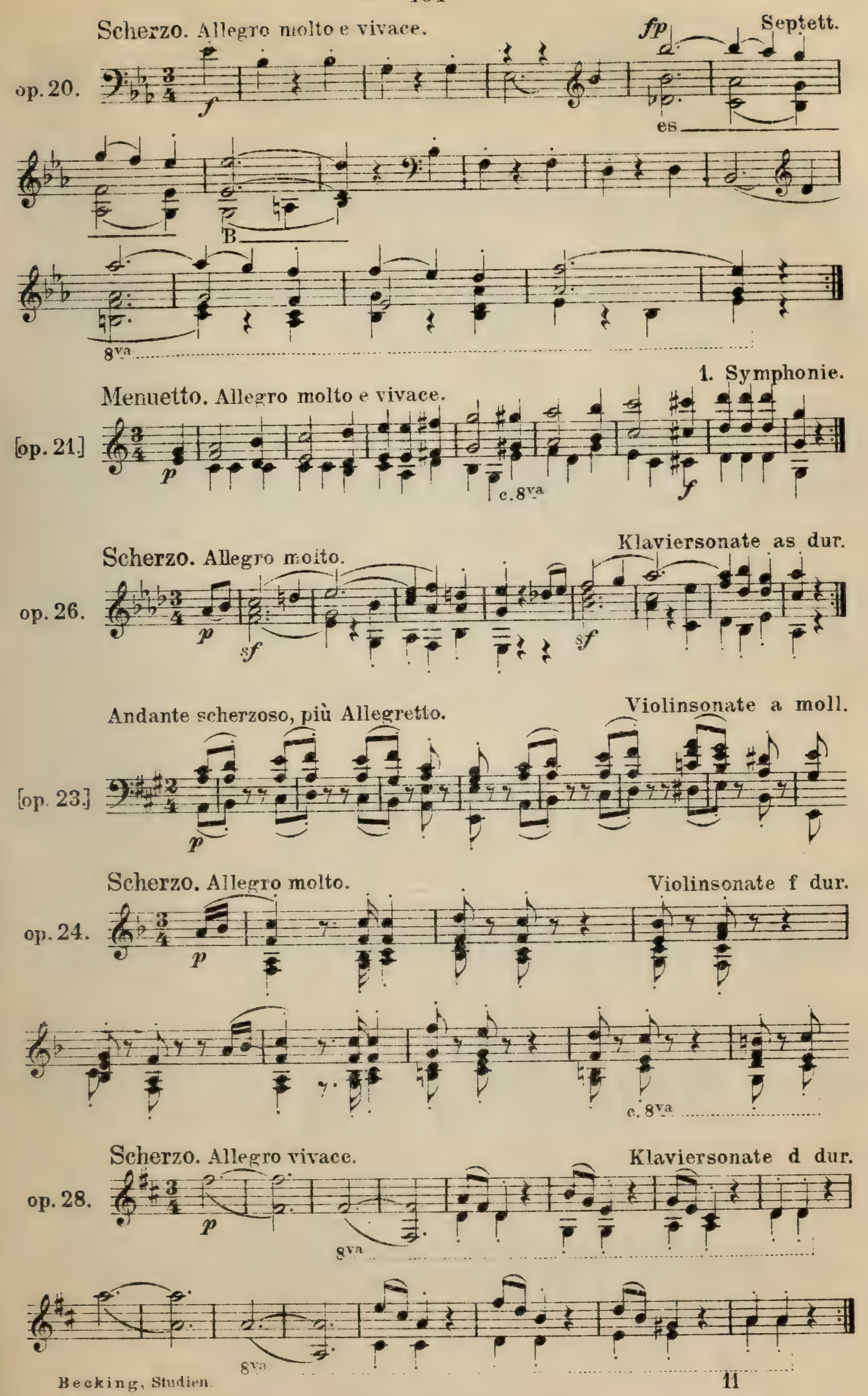
(Siehe auch Tabelle S. 12-13.)

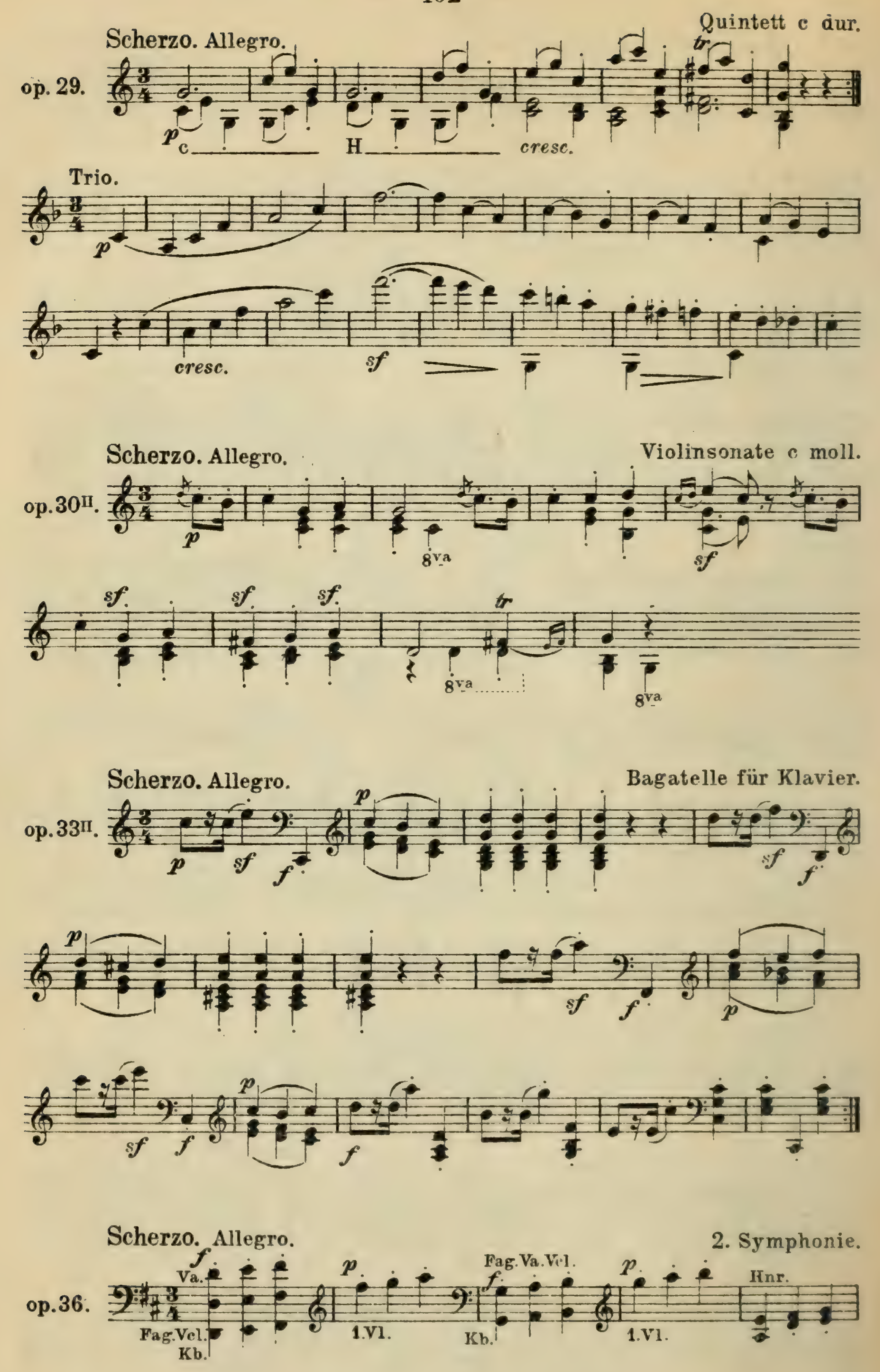



Scherzo. Allegretto.
Klaviersonate a dur.
op. 2II.
p
8va
8va
Scherzo. Allegro.
Klaviersonate c dur.
op 2III.
p
p

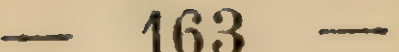

Scherzo. Allegro molto.
Streichtrio d dur.
op. 8.
p
8va
f
p
Streichtrio g dur.
Scherzo. Allegro.
op. 9I.
p
tr
8va
Scherzo. Allegro molto e vivace.
Streichtrio c moll.
op. 9III.
fp
8va
fp
8va
8va
cresc.
f
8va
16ma
8va
Scherzo. Allegro assai.
Klaviersonate g dur.
op. 14I.
p
sf
usw.


Scherzo. Allegro.
Streichquartett f dur.
op. 18I.
p
8va
tr
tr
f
Scherzo. Allegro.
Streichquartett g dur.
op. 18II.
p
8va
8va
8va
8va
Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto.
Streichquartett c moll.
op. 18IV.
pp
Scherzo. Allegro.
Streichquartett b dur.
op. 18VI.
p
sf
sf
sf
8va
sf
sf
8va
8va
c. 8va


Scherzo. Allegro molto e vivace.
Septett.
op. 20.
fp
f
es
B
8va
Menuetto. Allegro molto e vivace.
1. Symphonie.
[op. 21.]
p
c. 8va
f
Scherzo. Allegro molto.
Klaviersonate as dur.
op. 26.
p
sf
sf
Andante scherzoso, più Allegretto.
Violinsonate a moll.
[op. 23.]
p
Scherzo. Allegro molto.
Violinsonate f dur.
op. 24.
p
c. 8va
Scherzo. Allegro vivace.
Klaviersonate d dur.
op. 28.
p
8va
8va



Scherzo. Allegro.
Quintett c dur.
op. 29.
p
c
H
cresc.
Trio.
p
cresc.
sf
Scherzo. Allegro.
Violinsonate c moll.
op. 30II.
p
8va
sf
sf.
sf.
sf.
tr
8va
8va
Scherzo. Allegro.
Bagatelle für Klavier.
op. 33II.
p
sf
f
p
sf
f
p
sf
f
p
sf
f
p
f
Scherzo. Allegro.
2. Symphonie.
op. 36.
f
Va.
Fag. Vcl.
Kb.
p
1. Vl.
Fag. Va. Vcl.
f
Kb.
p
1. Vl.
Hnr.



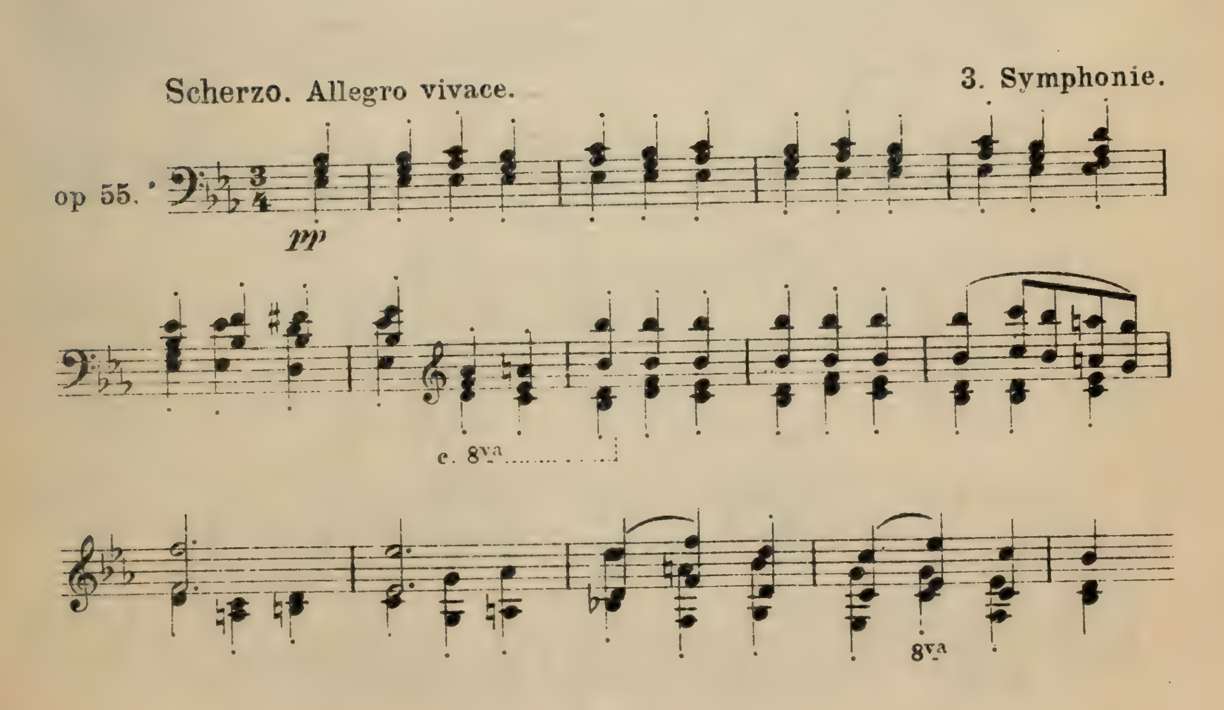
Tutti. Vl. ff f p Vl. Hnr. c.8va

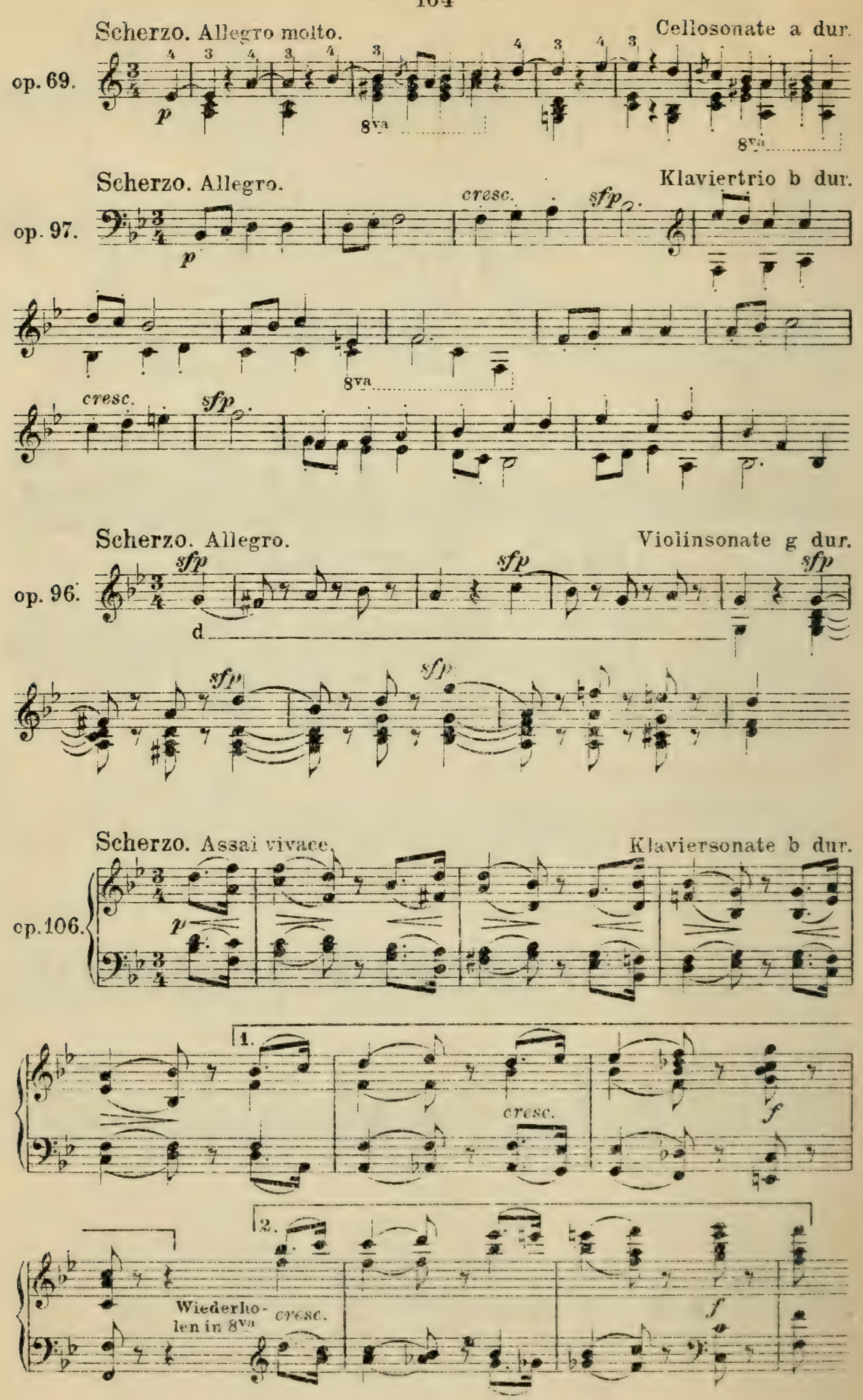
Holz Hnr. Tutti ff f p Ob. Vl. Vl. Va. Vl. c.8va

Trio. p sf p

Scherzo. Allegretto vivace. Klaviersonate es dur.

op. 31III. p sf sf sf sf



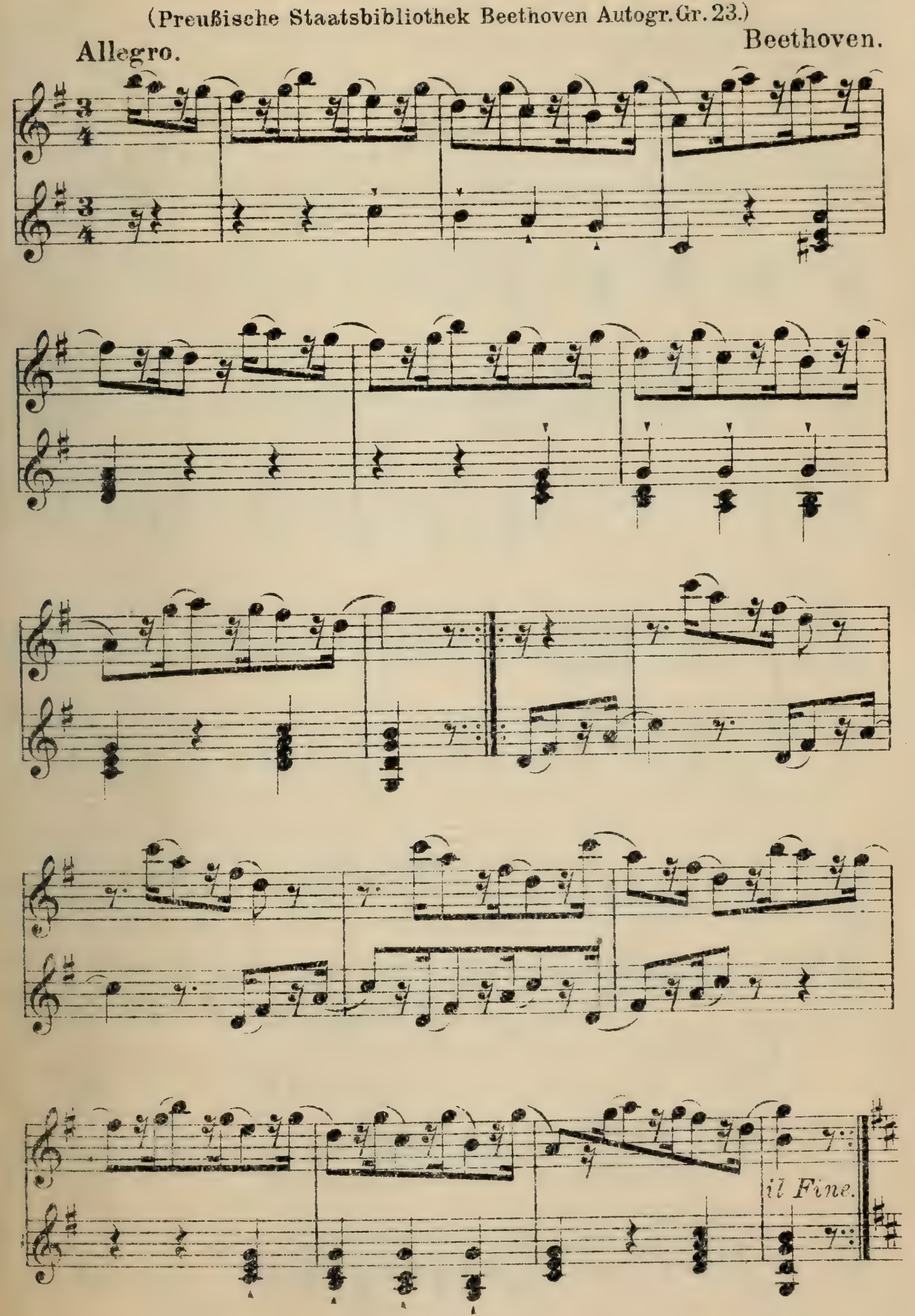

Scherzo. Allegro molto.
Cellosonate a dur.
op. 69.
p
8va
Scherzo. Allegro.
Klaviertrio b dur.
op. 97.
p
cresc.
sfp
8va
cresc.
sfp
Scherzo. Allegro.
Violinsonate g dur.
op. 96.
sfp
d
sfp
sfp
sfp
sfp
Scherzo. Assai vivace.
Klaviersonate b dur.
op. 106.
p
1.
cresc.
f
2.
Wiederholen in 8va
cresc.
f

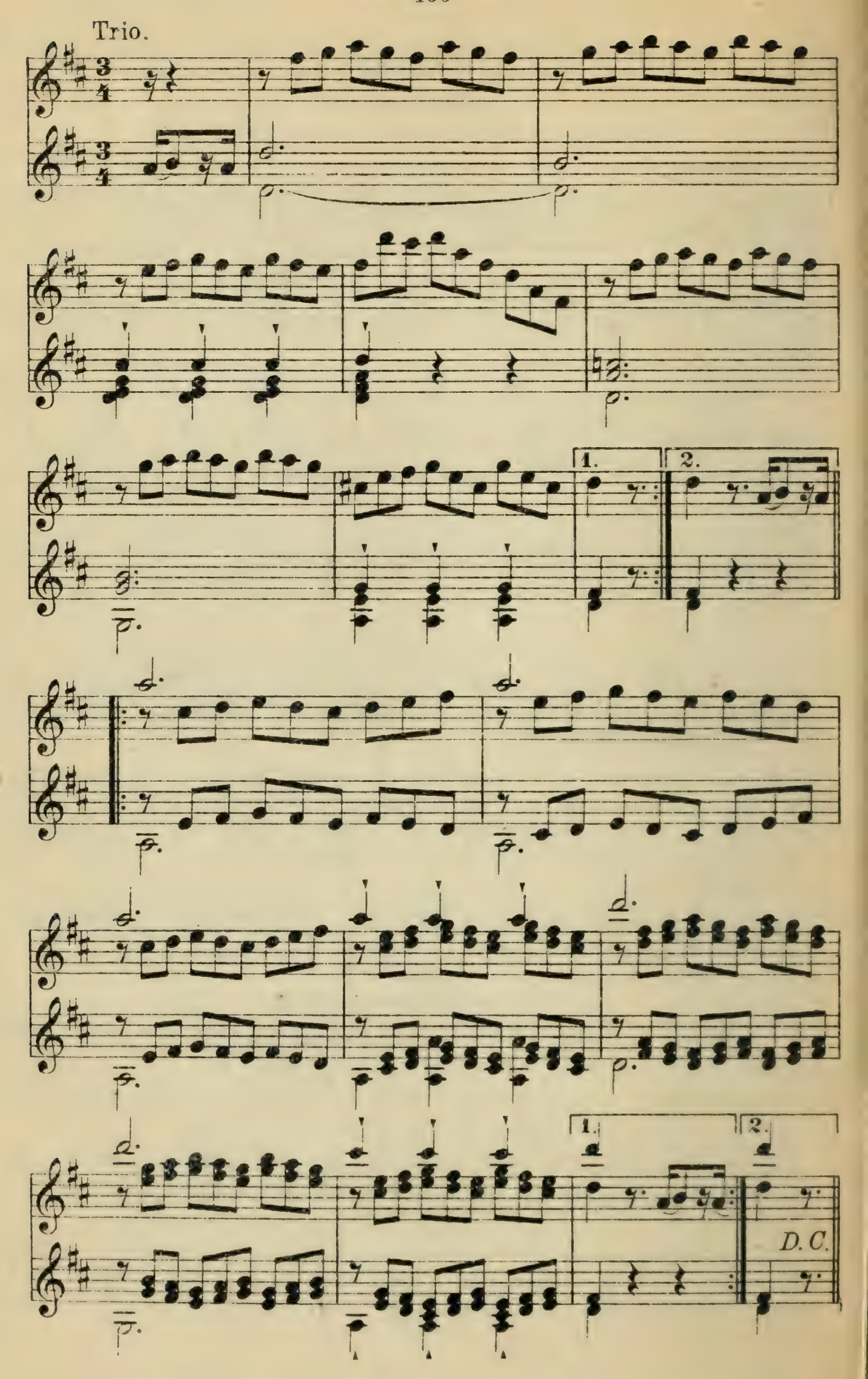
Anhang II.

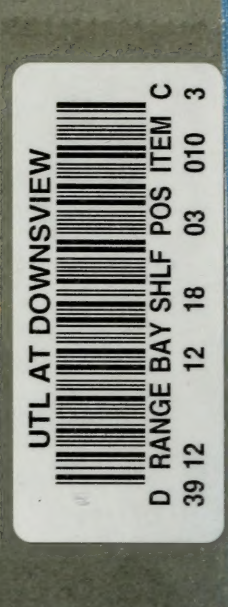
Scherzo.

(Preußische Staatsbibliothek Beethoven Autogr. Gr. 23.)

Beethoven.




Trio.
1.
2.
1.
2.
D.C.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 18 03 010 3